

Einleitung: Thema und Methode. Begriffe

In den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts sollte in der westtürkischen Provinzhauptstadt Aydin ein Denkmal in Form einer Statue für den Freiheitskämpfer Yörük Ali Efe errichtet werden¹. Dieser hatte sich im türkischen Befreiungskrieg nach dem 1. Weltkrieg durch verschiedene Heldentaten im Widerstand gegen die griechischen Besatzungstruppen hervor getan und nimmt bis heute einen festen Platz im kollektiven Gedächtnis der Bewohner von Aydin und Umgebung ein. Mit der Anfertigung der Statue beauftragte man einen renommierten Bildhauer und Kunstprofessor, der mit dem Aussehen der historischen Freiheitskämpfer (*efeler*) im Allgemeinen und des zu ehrenden Helden im Besonderen eng vertraut war. Als aber das Werk aus Fiberglas vollendet und der Öffentlichkeit bekannt geworden war, kam es zum Eklat. Der Kämpfer hatte keinen Schnurrbart! Ein solcher gehörte aber nach weit verbreiteter Überzeugung als unverzichtbarer Bestandteil zum Erscheinungsbild eines *efe*². Im öffentlichen Diskurs entbrannte das, was die Medien dann als Schnurrbartstreit (*bıyık kavga*) bezeichneten. Denen, die auf dem Schnurrbart bestanden, widersprachen andere, die der Auffassung waren, die Identität eines Freiheitskämpfers hänge nicht von der Existenz oder Nichtexistenz einer solchen Gesichtszier ab. Eine dritte Partei schließlich, die anscheinend hauptsächlich dem familiären Umfeld des Helden entstammte, vertrat die These, dieser habe sehr wohl einen Schnurrbart getragen, jedoch sei der so blond und dünn gewesen, dass er nur schwer zu erkennen und auf alten Fotografien nicht oder kaum sichtbar sei³. In der Auseinandersetzung über die Ikonographie des Denkmals setzte sich schließlich die Schnurrbartpartei durch. Der Kunstprofessor schuf eine neue Porträtstatue, diesmal aus Bronze, und versah sie mit einem gut sichtbaren Schnurrbart. So ist sie heute noch in der Nähe des Bahnhofs von Aydin zu sehen (Abb. 1).

Was wie eine Anekdote von lediglich lokalem Interesse erscheinen mag, verdeutlicht exemplarisch ein Kernthema der Porträtgeschichte durch die Epochen, das – oft antagonistische – Verhältnis zwischen spezifischen, individuellen und überindividuellen, genormten Elementen, in denen sich die jeweiligen gesellschaftlichen Erwartungen an die dargestellte Person bzw. an die soziale Rolle, die sie vertritt, widerspiegeln. Diese Erwartungen der Gesellschaft an die Porträtierten und an deren bildliche Darstellungen sind in der Regel keineswegs einheitlich. So stehen hinter den hier kurz referierten divergierenden Meinungen zum angemessenen Erscheinungsbild des heldenhaften Kriegers unterschiedliche Wertvorstellungen und wohl auch konkrete politische Positionen, was hier nicht ausgelotet werden kann. Es geht also auch um eine visuelle Modellierung von Vergangenheit aus aktueller politischer Perspektive. Auch dieses Thema ist keine Besonderheit des Umgangs mit politisch konnotierten Porträts in der Moderne, wenngleich die Überlieferung bei Beispielen aus der fernen Vergangenheit naturgemäß weniger ergiebig ist als im Falle des Kriegerdenkmals in Aydin.

Das Problem der Gewichtung von individueller und genormter Darstellung begleitet also die Porträtgeschichte durch die Jahrhunderte, weist aber entsprechend dem jeweiligen historischen Umfeld ganz verschiedene Aspekte auf, die Aufschluss über zeit- und gesellschaftstypische Mentalitäten und Diskurse geben können. So galt etwa zur Zeit Ludwigs XIV. Gianlorenzo Bernini als unerreicht in der Kunst, persönliche Physiognomien mit heroisch überhöhender Idealität zu verbinden, doch am französischen Königshof stritt man sich darüber, ob es erlaubt sei, die authentischen Gesichtszüge des Monarchen zu verschönern, weil diese doch selbst als Maßstab der Schönheit zu gelten hätten⁴.

Das Verhältnis zwischen personenspezifischer und überindividueller Darstellungsweise wird in diesem Buch also in unterschiedlicher Ausprägung immer wieder diskutiert werden. Jedoch ist dies nicht der einzige thematische Schwerpunkt, der im Verlauf der Untersuchung mehrfach aufgegriffen wird. Zunächst geht es um die Vorbereitung des Individualporträts in der gemeinhin als porträtlos wahrgenommenen archaischen Epoche (Kap. II), dann um den Stellenwert individueller bzw. genormter Bildniskunst im konformistisch ausgerichteten Athen der Hochklassik (Kap. III). Die beiden folgenden Kapitel befassen sich mit Porträts des 4. bzw. frühen 3. Jhs., die aus jeweils aktuellem politischen Interesse Vergangenheit interpretieren. In Kap. VI steht die Frage nach unterschiedlichen Darstellungskonventionen für die Porträts von Bürgern (Politen) bzw. von Herrschern in der gegenüber den vorausge-

1 Hüriyet vom 23. Dezember 1997. Danach auch die Angaben im Folgenden.

2 Das Wort *efe* (Held, jugendlicher Draufgänger) bezeichnet u. a. besonders verdiente Widerstandskämpfer im Befreiungskrieg 1919 bis 1922 gegen die griechische Besatzungsarmee im westlichen Anatolien. Als Ehrentitel kann es auch zum Namensbestandteil werden wie in diesem Fall.

3 Wahrscheinlich haben alle Recht: Die mittlerweile im Internet auffindbaren, gar nicht so wenigen Fotografien des Yörük Ali zeigen diesen in jungen Jahren tatsächlich meist ohne Schnurrbart, später dann ebenso eindeutig mit einem solchen. – An der Statue wurde gelegentlich auch das Motiv kritisiert. Der Kämpfer ist sitzend in Ruhepose dargestellt. Manche verlangten aber die Darstellung einer Kampfsituation, weil der Anlass für die Aufstellung des Denkmals am früheren Tatort ein siegreich bestandenes Scharmützel gewesen sei. Dann hätte es um ein Handlungsporträt in der Diktion von Tonio Hölscher genhandelt. s. u. Kap. III.

4 Zitzlsperger 2002, 114 – 122.

henden Jahrhunderten politisch neu strukturierten hellenistischen Welt des 3. bis 1. Jhs. im Zentrum. Das abschließende Kapitel VII greift ein traditionelles Reizthema der Klassischen Archäologie auf, nämlich die Frage nach dem Verhältnis von griechischen zu römischen Porträts, oder allgemeiner, nach der Möglichkeit, Porträts verschiedenen politischen, sozialen oder kulturellen Gruppierungen zuzuordnen.

Bevor diese und weitere Fragen diskutiert werden, scheinen aber zum besseren Verständnis einige Vorbemerkungen angebracht.

Forschungsgeschichtliche Skizze: Ziele und Vorgehensweisen⁵

Die archäologische und antiquarische Porträtforschung war bis ins 20. Jh. in erster Linie bestrebt, Bildnisse von Berühmtheiten, die aus antiken Texten bekannt waren, im überlieferten Denkmälerbestand aufzufinden. Es liegt auf der Hand, dass dies meist nur mithilfe von zugehörigen Inschriften gelingen kann, was selten der Fall ist. Darüber hinaus gehende, noch so scharfsinnige Überlegungen führen fast nie zu konsensfähigen Vorschlägen, weshalb nennenswerte Fortschritte auf dem Feld der Benennungen seit etwa einem Jahrhundert weitgehend ausgeblieben sind. Etwa seit dem 2. Viertel des 20. Jhs. wurde Porträtforschung denn auch vorwiegend als Teil einer Kunstgeschichte der Antike betrieben, die sich schwerpunktmäßig mit der Klärung stilgeschichtlicher Fragen befasste. Außerdem suchte man im konkreten Kunstwerk gern den jeweils walenden Zeitgeist einschließlich seiner Gemütslage oder den spezifischen Charakter der Landschaft oder des „Stammes“, dem der gewöhnlich mit großer Zuversicht erschlossene Künstler angehören sollte. Aus dieser Sackgasse begann man sich ungefähr um 1970 herauszuarbeiten, als die Forschung gründlicher die Kontexte der Porträts, d. h. vor allem den politischen Aspekt, in ihre Überlegungen einbezog. Im Mittelpunkt des Interesses stand dabei das noch heute heiß diskutierte Problem der Entstehung des griechischen Individualporträts, mit dem sich nahezu zeitgleich sowohl in der DDR als auch in der Bundesrepublik verschiedene Arbeiten befassten, die noch heute den Fachdiskurs mitprägen⁶. Dieser verharrte nicht bei der Frage nach den Ursprüngen. So riss Tonio Hölscher mit seinen Studien zur Semantik und Wirkung des Alexanderbildnisses und den politischen Intentionen bei der Positionierung des Periklesporträts auf der Athener Akropolis einen Themenbereich an, der heute unter dem Begriff der Medialität Konjunktur hat⁷. Dieser kontextbezogene Ansatz setzt bis heute die Maßstäbe für seriöse Porträtforschung. Seine Entstehung

gehört in den Rahmen des politisch-soziologischen ‘turns’ der Geisteswissenschaften in den 60er und 70er Jahren, in denen generell die Aufmerksamkeit für Anregungen anderer Disziplinen stieg, so etwa für semiotische Modelle. Hand in Hand mit diesem Trend ging eine Verfeinerung, man könnte sagen: Professionalisierung, der handwerklichen Grundlagen. Hierzu gehörte neben der allgemeinen Versachlichung der Stilforschung vor allem die systematische und ‘regelbasierte’ Kopienkritik⁸. Diese war nicht zu trennen von der vertieften Beschäftigung mit den römischen Kaiserporträts, die ja die Eckdaten für die Beurteilung römischer Kopien nach griechischen Vorbildern liefern. Die auf diesem Gebiet geleistete Basisarbeit erschloss auch das Material in Katalogen und guten Abbildungen und schuf damit die Voraussetzungen für weitergehende Untersuchungen verschiedener Zielsetzung. Für die griechischen Porträts hatte Gisela Richter mit den „Portraits of the Greeks“ bereits in den 60er Jahren eine bis heute nicht ersetzte Zusammenstellung bereitgestellt⁹. Leider wurde das Potential, das die Methode der Kopienkritik für Erkenntnisse über die griechischen Originale enthielt, nur unzureichend ausgeschöpft, denn die Reihe von Arbeiten mit entsprechender Thematik riss bald ab – vielleicht weil der Forschungsgegenstand sich gegenüber den Versuchen verallgemeinernder Systematik als unerwartet sperrig erwies, vielleicht auch, weil die Fortbewegung in bereits existierenden methodischen Geleisen bereits damals als wenig innovativ und förderungswürdig galt. Dennoch ist seitdem seriöse Porträtforschung ohne Berücksichtigung der in jenen Jahren etablierten Standards nicht mehr denkbar. Sie haben wichtige Fortschritte in verschiedenen Teilbereichen auch in Bezug auf die griechischen Porträts ermöglicht, so z. B. – ungeachtet des gescheiterten Versuchs, die antike Physiognomik für die Porträtforschung zu nutzen – die Untersuchung über die Bildnisse des 5. und 4. Jhs. von Emmanuel Voutiras oder die Arbeit von Ralf von den Hoff über die früh- und hochhellenistischen Philosophenporträts¹⁰. Beide stehen für die seit dem Ende des Jahrhunderts vorherrschende Tendenz, von der Ikonologie der Bildnisse ausgehend diese in ihren jeweiligen historischen und kulturellen Gesamtzusammenhang einzuordnen. Die bekanntesten und einflussreichsten Beispiele hierfür sind vielleicht „Bildnis und Botschaft“ von Luca Giuliani und „die Maske des Sokrates“ von Paul Zanker¹¹. Nicht zufällig nehmen beide nicht nur die griechischen sondern auch die römischen Porträts in den Blick, Giuliani sogar schwerpunktmäßig. Die Bedeutung seiner Untersuchung liegt – unabhängig von der Bewertung der darin vorgelegten Ergebnisse und Thesen – vor allem im methodischen Ansatz, die Porträts durch die Verbindung der in ihnen verwendeten mimischen Formeln mit der schriftlichen Überlieferung zu interpretieren, ohne dass die Bildwerke zur Illustration der literarischen Quellen verkümmerten. Dies freilich stellt auch eine besondere Herausforderung

5 Überblick über die Forschungsgeschichte zum griechischen Porträt: Fittschen 1988, 9 – 15.

6 Zinserling 1960; Zinserling 1967; Zinserling 1969; Gauer 1968; Metzler 1971 – Das Thema war bereits vor und um die Mitte des 20. Jhs. intensiv diskutiert worden, jedoch nicht unter den später so stark betonten politischen Aspekten: Pfuhl 1927; Schweitzer 1940; Schweitzer 1957.

7 Hölscher 1971; Hölscher 1975.

8 s. u. 14 – 18.

9 Richter 1965.

10 Voutiras 1980; von den Hoff 1994. – Zu den antiken physiognomischen Schriften s. Exkurs 2.

11 Giuliani 1986; Zanker 1995.

rung dar, denn der Versuchung, den eigenen subjektiven Eindruck eines Porträts zum Ausgangspunkt seiner Interpretation zu machen, lässt sich im konkreten Fall weniger leicht entkommen als in der Theorie (s. Exkurs 1).

Publikationen wie die zuletzt genannten sehen die Porträts in den Gesamtzusammenhängen ihrer Entstehungszeiten und beziehen somit Perspektiven und Forschungsergebnisse anderer Disziplinen, besonders der alttumswissenschaftlichen Fächer, in ihre Darstellungen ein. Dies war zunächst bei Beiträgen nicht deutschsprachiger Wissenschaftskulturen, besonders aus dem angelsächsischen Raum, aber etwa auch aus Frankreich, in noch stärkerem Maße der Fall, denn in der akademischen Tradition dieser Länder wird die Klassische Archäologie stärker als in den hiesigen Fächerkulturen als Element einer zusammenhängenden Altumswissenschaft begriffen, weshalb der Zugang zum archäologischen Material häufig über die Schriftquellen erfolgt. In den letzten Jahren wird dabei auch in zunehmendem Maße das reichhaltige epigraphische Quellenmaterial herangezogen, das durch die fortschreitende Digitalisierung leichter zugänglich geworden ist. Das Potential eines solchen Ansatzes lässt sich z. B. an den Monographien von Sheila Dillon über Grundfragen des griechischen Porträts und über griechische Frauenporträts, von Kathleen Keesling über frühe griechischen Porträts oder von John Ma über die hellenistischen Ehrenstatuen ablesen¹². Allerdings besteht bei einer solchen Ausrichtung gelegentlich die Gefahr, den Aspekt der konkreten visuellen Erscheinung eines Porträts und ihrer Interpretation zu vernachlässigen. Die vorliegende Untersuchung versucht ihn dagegen stärker in den Mittelpunkt zu rücken und seinen Quellenwert für eine historische Befragung der Bildnisse zu nutzen. Sie orientiert sich in dieser Hinsicht an Beispielen aus der jüngeren Porträtforschung, die exemplarisch für eine Balance zwischen dem schriftquellenbasierten und dem objektzentrierten Ansatz erreicht haben¹³.

Es soll also in dieser Studie um die kontextbezogene Interpretation des Erscheinungsbildes griechischer Porträts gehen, jedoch nicht in umfassendem Sinne. Das Thema ist vielmehr das Verhältnis zwischen Entstehung und visueller Erscheinung von Porträts sowie der politischen Kultur, zu der sie gehören, und auch dies weniger systematisch als fallbezogen. Das heißt jedoch nicht, dass nicht thematische ‘rote Fäden’ erkennbar sein sollten. Dazu zählt vor allem die Frage nach dem für die Porträtkunst aller Zeiten immer wieder neu zu bestimmenden und zu interpretierenden Verhältnis zwischen individuell naturgetreuen und „idealisierenden“ Zügen, wie im angesprochenen Beispiel der Porträts Ludwigs XIV. von der Hand Berninis. Diese beiden Pole des politischen Porträts sind auch im Titel dieses Buchs angedeutet, wobei „Konkurrenz“ mit der individuellen Unterscheidbarkeit verknüpft ist, „Charisma“ mit überpersönlicher Exklusivität, z. B. von Herrschern, die sich dem Wettbewerb entzieht.

„Politische Kultur“

Der Begriff der politischen Kultur, wie er im Untertitel verwendet wird, ist recht unscharf, aber gerade deshalb geeignet, das Gebiet zum umreißen, in dem die Rahmenbedingungen und Einflüsse angesiedelt sind, deren Wirkungen auf das griechische Porträt hier behandelt werden. „Politik“ wäre dafür zu konkret und eng. Die Wortprägung „politische Kultur“ wurde von Christian Meier unter Verweis auf H. Buchheim auf die Alte Geschichte angewendet und später von Karl-Joachim Hölkeskamp mehrfach definitorisch ertüchtigt, diesmal unter Bezug auf die „political culture“ in der US-amerikanischen Politik- und Geschichtswissenschaft¹⁴. In der dem Begriff hier zugrunde liegenden Sichtweise ist „Politik ein vor allem diskursiv und symbolisch konstruierter... Handlungs- und Kommunikationsraum“. Handeln in diesem Raum ist „kommunikatives Handeln im weitesten Sinne“. Politische Kultur in diesem Sinne basiert auf Grundlagen wie „Orientierungswissen, Wahrnehmungsweisen, Deutungsmuster(n)...“. Politik als kommunikatives Handeln bedarf „notwendig des Mediums einer Sprache im weitesten Sinne“, wozu auch Bilder, Werte, Verhaltenscodices usw. gehören¹⁵. Damit wäre recht genau der Zusammenhang umrissen, dem die hier verfolgte Perspektive auf das griechische Porträt angehört.

Angesichts der Offenheit des Begriffs „politische Kultur“ könnte man fragen, welche Bildnisse und welche Entstehungs- und Aufstellungskontexte denn nicht in diesen Bereich fallen, erst recht, wenn man im Begriff des Politischen die Polis als Grundlage bedenkt – was hätte nicht mit der Polis zu tun? –, und in Anbetracht der Tatsache, dass eine von der Öffentlichkeit und damit der Politik strikt abgetrennte Privatsphäre wie in der bürgerlichen Moderne in der Antike nicht existiert hat. Das Bildnis des Hausherrn, wie es Theophrast in seinen „Charakteren“ erwähnt¹⁶, ist Bestandteil der politischen Kultur, schon deshalb, weil das Haus eines ‘porträtfähigen’ Politen in dezidiert politische Handlungszusammenhänge eingebunden sein konnte, z. B. als Herberge für fremde Gesandtschaften oder bei öffentlichen Empfängen¹⁷. Aber auch die Bildnisstatue etwa eines epikureischen Philosophen, zu dessen Idealen der Verzicht auf politische Betätigung zählte, hatte gerade deshalb politische Bedeutung, weil sie eben solche Ideale *in persona* visualisierte, nämlich durch die nostalgische Haar- und Barttracht, die diejenigen nicht haben, die sich in der Polis öffentlich betätigen, und durch den Gestus der Kontemplation, der die Gegenposition zur öffentlich geführten Debatte der Stoiker markiert¹⁸. In diesem Sinne den gesamten Themenbereich „Porträt und politische Kultur“ systematisch abzuarbeiten ist jedoch allein schon aus Gründen des Umfangs nicht das Ziel dieser Studie, so wünschenswert dies auch erscheinen

12 Dillon 2006; Dillon 2010; Keesling 2017; Ma 2013.

13 z. B. Zanker 1995; Krumeich 1997; Boschung 2021.

14 Meier 1980a, 148; Ober 1989; Hölkeskamp 2004; Hölkeskamp 2017, 73; Hölkeskamp 2021.

15 Hölkeskamp 2017, 77 f. 79 f.

16 Theophr. char. 2,12.

17 z. B. Lys. 19,27; Aristot. eth. Nic. 4, 1122 A 18 – 23. B 19 – 23.

18 Von den Hoff 1994, 83. 191 f.

mag¹⁹. Vielmehr werden einzelne Themen und Denkmäler, an denen Relationen zwischen Bildnis und politischem Umfeld deutlich werden, jeweils in einem Kapitel behandelt. Die grundsätzlich chronologische Anordnung sowie verbindende Texte sollen dafür sorgen, dass der jeweilige Gegenstand nicht aus seinem historischen Zusammenhang gelöst wird.

Porträts in der politischen Kommunikation

Spätestens hier stellt sich die Frage, auf welche Weise Porträts in der politischen Kommunikation ihrer Zeit konkret wirksam werden konnten. Den entscheidenden Hinweis geben Schriftquellen und besonders Ehreninschriften spätklassischer und vor allem hellenistischer Zeit. In diesen ist regelmäßig die Rede davon, dass von der jeweiligen Polis beschlossene Statuen am *epiphanestatos topos* (ἐπιφανέστατος τόπος) der Stadt aufzustellen seien, d. h. am prominentesten Ort, der am besten sichtbar ist und von den meisten Menschen frequentiert wird; meistens ist dies die Agora. Dieses Streben nach größtmöglicher Wahrnehmbarkeit bestimmt die Praxis der öffentlichen Ehrungen insgesamt, von denen die Verleihung von Bildnissen ein Bestandteil von mehreren ist. Die Verkündung dieser Ehrungen findet vor dem größtmöglichen Publikum statt, an den Hauptfesten der jeweiligen Polis und an den Orten, die die meisten Besucher fassen, d. h. in der Regel im Theater²⁰. So sind der maximale Bekanntheitsgrad und der höchste Ruhm für die Geehrten garantiert, und dies ist auch für ihre politische Rolle im engeren Sinn von Bedeutung. Zur Zeit der späten römischen Republik bemerkt Cicero, sein politischer Erfolg habe sich erst eingestellt, als er dauernd anwesend und für die Leute ständig und überall sichtbar gewesen sei, denn das römische Volk habe ziemlich taube Ohren, aber scharfe Augen²¹. Dass diese Sichtbarkeit durch die Aufstellung von Bildnisstatuen an geeigneten Stellen entscheidend gefördert wird, liegt auf der Hand. Sicher ist der Gesichtspunkt für die Zeit Ciceros, als sich Rom sozusagen im permanenten Wahlkampf befand, besonders wichtig, im Prinzip gilt er aber bereits für die griechischen Poleis vor der Verbreitung der öffentlichen Statuen Ehrungen im 4. Jh. Ein Bildnis in einem Heiligtum oder auch in einem Grabbezirk zog die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen schon deshalb auf sich, weil aller antiken Bilderfreude zum Trotz der Anblick von Darstellungen real existierender Personen im öffentlichen Raum etwa im Vergleich zu gegenwärtigen Verhältnissen nicht sehr häufig war. Heiligtümer waren alles andere als abgeschiedene Rückzugsorte, sondern im Gegenteil Kristallisationspunkte der Öffentlichkeit,

jedenfalls die bedeutenderen. Zu den wichtigen Festen – nicht eingerechnet die häufigen privaten Kulthandlungen – versammelten sich dort große Teile der jeweiligen Bürgerschaft, und die Besucher konnten gemeinsam und im Austausch miteinander die Weihgeschenke betrachten, zu denen eben auch gemalte oder plastische Porträts gehörten. Das Interesse an ihnen muss auch deshalb groß gewesen sein, weil in einer antiken Stadt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – im Normalfall eine so überschaubare Zahl von politikfähigen Bürgern lebte, dass die Mitglieder der politischen Führungszirkel in der Regel untereinander und auch dem Großteil der jeweiligen Bevölkerung persönlich bekannt gewesen sein dürften. Dabei kommt es nicht darauf an, ob man in Hinsicht auf griechische Poleis von ‘face-to-face societies’ sprechen darf oder nicht – ein unter Historikern verbreiteter Disput. Eine ähnliche Öffentlichkeitswirkung wie die in Heiligtümer geweihten Bildnisse – und später natürlich auch die Ehrenstatuen im öffentlichen Raum – konnten Porträts im Grabzusammenhang entfalten. Nicht nur besuchten die Angehörigen im Rahmen des Totenkultes regelmäßig die Nekropolen, sondern die an den Ein- und Ausfallstraßen angelegten Friedhöfe boten auch den Einheimischen und den auswärtigen Reisenden durch die Schauseiten der Gräber eindrucksvolle Selbstdarstellungen der führenden Familien, wozu auch Bildnisse der Verstorbenen in Relief oder Rundplastik gehören konnten.

Unabhängig vom jeweiligen Kontext ihrer Aufstellung sind alle Porträts in der Absicht angefertigt, die dargestellten Personen im besten Licht erscheinen zu lassen, d. h. die Bildnisse richten das Aussehen der Porträtierten an den jeweils gültigen gesellschaftlichen Normen und dem damit verbundenen Habitus aus. Man könnte deshalb grundsätzlich Ansammlungen von gleichförmigen Standardphysiognomien erwarten, aber das ist meistens nicht der Fall, vielmehr lässt der Rahmen der Bildkonventionen in der Regel Platz für abweichende Akzentuierungen und Etikettierungen. Diese zu erkennen und zu interpretieren ist die eigentliche Herausforderung für die historisch ausgerichtete Porträtforschung, sofern die Bildnisse hierfür ausreichende Voraussetzungen bieten. So kann z. B. die Kennzeichnung einer Person als Haudegen durch eine drohende Miene und heldentypische Stirnwülste bzw. als abwägender und erfahrener Staatsmann durch die Angabe von Denkerfalten und Altersmerkmalen nicht nur Aussagen zur Persönlichkeit sondern auch zu einer politischen Richtung transportieren, die der Dargestellte vertritt.

Eine weitere Form politischer Wirksamkeit bringen Porträtstatuen mit sich, die zur Demonstration und damit auch zur Festigung von Machtverhältnissen aufgestellt werden. Dies gilt z. B. für die Statuen, die nach der Vertreibung der makedonischen Besatzung aus Athen 287 zur Erinnerung an Demosthenes und andere Makedonenfeinde aufgestellt wurden und damit den Triumph der antimakedonischen Richtung in der athenischen Politik im Stadtbild markierten²². In besonderem Maße haben aber die Bildnisse hellenistischer Herrscher

19 Zu den hier nicht berücksichtigten Denkmälergruppen gehören auch die Frauenporträts. s. hierzu Exkurs 3.

20 s. u. 73 f. 89.

21 Cic. Planc. 66. – Vergl. auch das wohl von seinem Bruder Quintus stammende *Commentariolum petitionis*, das die Bedeutung der persönlichen Präsenz des Politikers als wichtigste Voraussetzung für dessen Erfolg variantenreich thematisiert. Zur Bedeutung der persönlichen Sichtbarkeit in der extrem personalisierten politischen Kommunikation der späten Republik s. ferner Giuliani 1986, 241 – 245.

22 s. u. Kap. V.

die Funktion, Machtverhältnisse zu veranschaulichen – sei es als Ehren- und Loyalitätsausweise von Seiten einer Polis, sei es als ‘Statuengeschenke’ oder Weihungen der Monarchen selbst bzw. ihrer Gefolgsleute.

Zum Porträtbegriff

Bis hierher sind schon mehrfach die Begriffe „Porträt“ bzw., hierzu synonym verwendet, „Bildnis“ gefallen, ohne dass eine Definition angeboten und begründet worden wäre. In der jüngeren Forschungsliteratur finden sich etliche Begriffsbestimmungen, die sich aber allenfalls marginal unterscheiden, weshalb sich hier eine vergleichende Diskussion der Vorschläge erübrigt²³. Anders als im allgemeinen Sprachgebrauch, ist in Bezug auf die griechische Antike das Kriterium der – angestrebten oder bis zu welchem Grad auch immer erreichten – physiognomischen Ähnlichkeit kein Bestandteil der Porträtdefinition. Das hat zwei Gründe. Zum einen lässt sich streng genommen die Ähnlichkeit eines vor der Erfindung der Fotografie angefertigten Bildnisses mit der dargestellten Person aus heutiger Warte nicht überprüfen. Zum anderen werden im archäologischen Sprachgebrauch auch solche Darstellungen als Porträts bezeichnet, die mit Sicherheit nicht das reale Aussehen des „Porträtierten“ wiedergeben können, weil dessen Lebenszeit schon lange zurückliegt, falls es sich überhaupt um eine historische Person in heutigem Sinn handelt. Seit klassischer Zeit wurden solche „Phantasie-“, „Rekonstruktions-“ oder „Erinnerungsporträts“ angefertigt, die Berühmtheiten aus längst vergangener Zeit darstellten, in der es noch gar keine Porträts gegeben hatte – *non traditi vultus*, wie der ältere Plinius tadelnd bemerkte²⁴. Hierzu zählen z. B. die diversen Fassungen des Homerbildnisses oder die Porträts der Sieben Weisen. Für die Griechen war das in der Regel kein Problem, denn sie unterschieden in der Regel nicht grundsätzlich zwischen dem, was wir als Mythos bezeichnen, und dem, was wir Geschichte nennen. Kaum jemand zweifelte daran, dass ein Herakles tatsächlich existiert hatte. Strittig war allenfalls, ob es mehrere Helden dieses Namens gegeben habe und woher sie jeweils stammten. So gibt es im Altgriechischen kein exaktes Äquivalent zu unserem Wort „Porträt“. Das in diesem Sinne meistens verwendete Wort *eikon* (εἰκών) kann auch für die Darstellung einer Gottheit oder eines mythischen Heros gebraucht werden, oder auch ganz allgemein jedes plastische oder gemalte Bild bedeuten. Im heutigen Sprachgebrauch vermeidet man es jedoch, in Bezug etwa auf Darstellungen des Herakles oder Odysseus von Porträts zu sprechen.

Da also der Porträtbegriff so weit gefasst ist, dass die Bemühung um äußere Ähnlichkeit und manchmal sogar die Historizität der gemeinten Person verzichtbar sind, liegt es nahe, auch Darstellungen der archaischen Zeit, d. h. vor allem des 6. Jhs., als Porträts zu bezeichnen, wenn sie denn eine bestimmte Per-

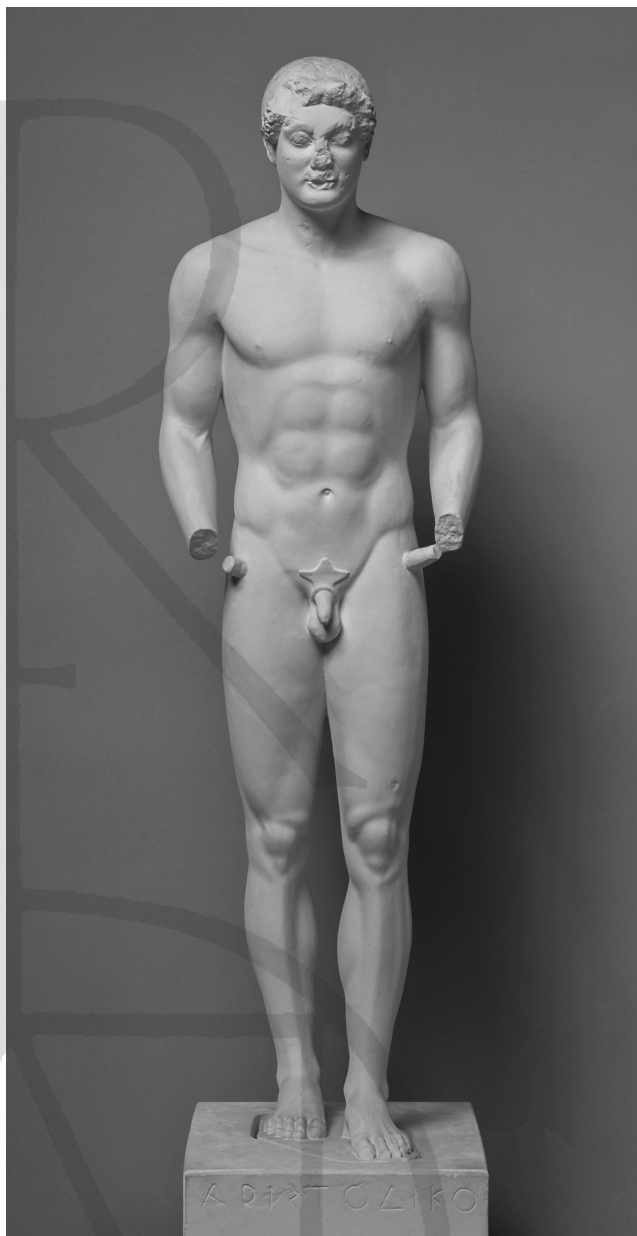


Abb. 2 Grabstatue des Aristodikos. Athen, Nationalmuseum 3938. Um 500 v. Chr. Gipsabguss Göttingen, Archäologisches Institut der Universität

son meinen. Die Grabstatue des Aristodikos aus der Zeit um 500 im Athener Nationalmuseum folgt in zeitgemäßer Ausformulierung dem traditionellen ‘Kurosschema’ des stehenden in „Schrittstellung“ befindlichen jungen (?) Mannes, das in mehr als zweihundert Beispielen überliefert ist (Abb. 2)²⁵. Merkmale physiognomischer Ähnlichkeit weist aus heutiger Sicht keines von ihnen auf²⁶. Wenn auch solche Menschendarstellungen als Porträts bezeichnet werden, ergibt sich der Bedarf nach einem zusätzlichen, enger gefassten Begriff, der das Merkmal der Unterscheidbarkeit bzw. Unverwechselbarkeit der abgebildeten Person berücksichtigt. Dem trägt die Bezeichnung „Individualporträt“ Rechnung. Damit ist ein Bildnis gemeint, das eine historische oder potenziell historische Person durch Angabe

23 Zur Geschichte Fittschen 1988, 2 – 5; Jaeggi 2008, 21 – 24, weitere Versuche: Vorster 2017, 16 – 20; Krumeich 2002, 209 f.

24 Plin. nat. 35,9.

25 Karusos 1961; Boardman 1981, 107 f. Abb. 145.

26 Hierzu s. u. Kap. II.

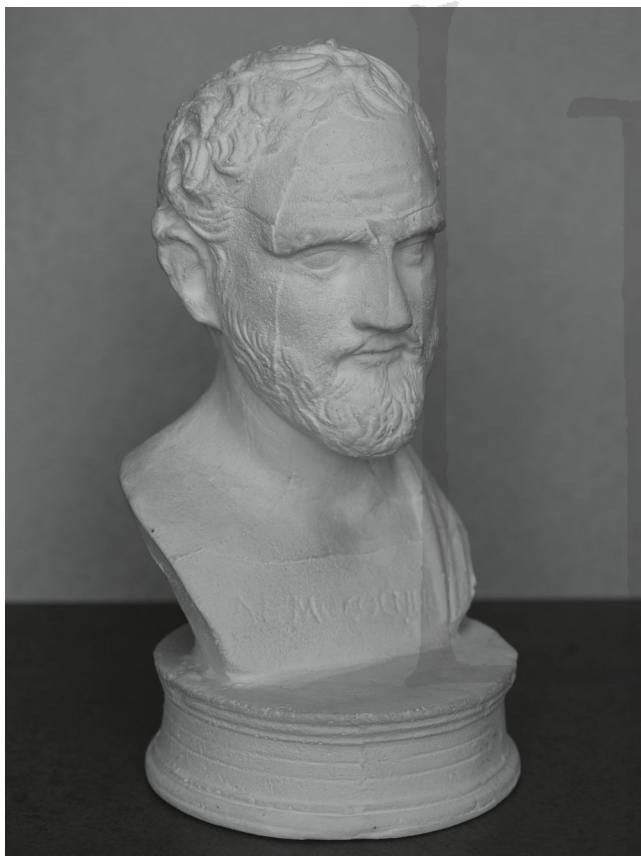


Abb. 3 Bronzebüste des Demosthenes. H: 13 cm. Miniaturkopie nach demselben Original wie die Repliken Abb. 38 – 41. Neapel, Nationalmuseum Inv. 5467. Ende 1. Jh. v. Chr. Gipsabguss Privatbesitz

körperlicher Merkmale von anderen unterscheidet. Dabei ist unbedingt zu berücksichtigen, dass auch diese Definition nicht notwendigerweise das Kriterium der physiognomischen Ähnlichkeit beinhaltet. Wenn dieser Aspekt benannt werden soll, ist von einem „ähnlichen Individualporträt“ oder von einem „physiognomisch ähnlichen Porträt“ die Rede. Soweit der Textzusammenhang Missverständnisse ausschließt – und das wird meistens der Fall sein –, werden Individualporträts mit dem weniger sperrigen Begriff Porträt bezeichnet. „Porträt“ und „Bildnis“ werden, wie bereits erwähnt, synonym gebraucht.

Überlieferung und Interpretation

Vor dem Einstieg in das Thema sind noch einige Bemerkungen zur Eigenart und zur Überlieferung der griechischen Porträts sowie zur Methode ihrer Interpretation nötig.

Zwar ist in den vergangenen Jahrzehnten die Zahl der uns bekannten Originale, auch solcher aus Bronze, durch Neufunde sowohl von Idealplastik als auch von Porträts spürbar gewachsen²⁷, doch wird die deutliche Mehrheit der griechischen Bildnisse nach wie vor durch römische Kopien repräsentiert²⁸. In vielen Fällen sind mehrere Kopien desselben griechischen

Originals (Repliken) erhalten. Wenn eine oder mehrere von diesen mit einer inschriftlichen Namensnennung versehen sind, lassen sich auch die übrigen benennen, bei denen sich eine solche Inschrift nicht erhalten hat. Auf diese Weise lässt sich ein oft recht zuverlässiger Eindruck von zahlreichen Bildnissen griechischer Berühmtheiten gewinnen, die im Original nicht erhalten sind. So liefert etwa im Falle der Bildnisstatue des Demosthenes (Abb. 40. 42) eine 13 cm hohe beschriftete Bronzebüste aus der sog. Pisonenvilla von Herculaneum im Nationalmuseum von Neapel das entscheidende Zeugnis (Abb. 3)²⁹. Inschriftlich sicher benannte originale griechische Porträts von Politikern, Heerführern, Literaten oder Philosophen, die uns aus der schriftlichen Überlieferung geläufig sind, haben sich so gut wie nicht erhalten.

Neben der Identifizierung durch inschriftliche Namensnennung ergeben sich nur selten weitere Möglichkeiten der Benennung. Es ist ferner zu bedenken, dass gelegentlich römische Kopien griechischer Porträts nachweislich mit falschen Namensbezeichnungen versehen wurden, weshalb bei Bildnissen, die nur aufgrund einer einzigen beschrifteten Replik identifiziert sind, immer ein Rest an Ungewissheit bleibt, wie z. B. der bekannte Porträttherme des Themistokles in Ostia³⁰.

In hellenistischer Zeit, d. h. im 3. bis 1. Jh., wurde der griechischsprachige Mittelmeerraum im Wesentlichen von monarchisch regierten Flächenstaaten beherrscht. Die sie regierenden Herrscher ließen Bildnisse von sich und ihren Vorfahren auf Münzen prägen, wodurch sich die Möglichkeit ergeben kann, rundplastische Porträts durch den Vergleich mit solchen Münzen zu benennen. Allerdings ist dieses Verfahren für die hellenistische Epoche weit weniger ergiebig und zuverlässig als für die römische Kaiserzeit, in der sowohl die Münzprägung als auch die Produktion großformatiger Porträts viel systematischer gehandhabt wurden.

In Einzelfällen können besondere Fundumstände die Identifizierung der dargestellten Person ermöglichen. Ein seltenes Beispiel hierfür ist der Fund eines bronzenen Porträtkopfes des thrakischen Königs Seuthes III. im Eingangsbereich seines Grabes in Kazanlak (um 300) in Bulgarien. Der König ist als Inhaber des Grabes durch Besitzerinschriften auf verschiedenen der Bestattung beigegebenen Gegenständen gesichert. Der Bronzekopf gehörte ursprünglich zu einer Statue, die offenbar anlässlich des Begräbnisses 'enthauptet' wurde. Er wurde dann im Zugang zum Grab, der nach der Bestattung zugeschüttet wurde, 'beerdigt'³¹.

Möglichkeiten, eine Benennung von Bildnissen, zu denen sich keine Inschriften erhalten haben, zumindest wahrscheinlich zu machen, ergeben sich manchmal auch aus den Gepflogenheiten des römischen Umgangs mit den Porträtkopien. Diese gehörten meistens zur Ausstattung gehobener Wohnarchitektur und folgten in ihrer Zusammenstellung oft

27 Brinkmann 2013; Daehner – Lapatin 2015.

28 Zum Folgenden vergl. Boschung 2021, 323 – 334.

29 s. u. Kap. V. – Richter – Smith 1984, 109 Abb. 72.

30 Voutiras 2009 (zum Themistoklesporträt 105 – 111) – s. dazu hier 56 – 63.

31 s. u. 100 f.

wiederkehrenden Mustern. Beliebt waren paarweise Kombinationen von jeweils einem griechischen und einem römischen Pendant, wie sie auch aus literarischen Quellen bekannt sind, etwa bei den Parallelviten Plutarchs. Aber auch die Kombination berühmter Vertreter eines Genres, von denen es geradezu kanonische Paare gab, ist nicht selten. Hierzu stellte man gern Doppelhermen auf, Pfeiler, die von zwei an den Rückseiten verbundenen Porträtbüsten bekrönt waren. Wenn eines der beiden Porträts identifiziert werden kann, normalerweise durch die Übereinstimmung mit einer inschriftlich benannten Replik, lässt sich das zweite manchmal als Teil einer üblichen Zusammenstellung erschließen. Ein Beispiel hierfür ist ein anonymes bärtiges Bildnis, von dem drei Repliken bekannt sind. Da zwei von Ihnen auf Doppelhermen mit Porträtköpfen Menanders, des berühmtesten Vertreters der Mittleren Komödie, zusammengestellt sind, vermutet man in ihnen Bildnisse des Aristophanes als des Hauptvertreters der Alten Komödie³².

Es versteht sich, dass durch solche Überlegungen bestenfalls Wahrscheinlichkeiten zu erzielen sind, aber keine völlige Sicherheit der Benennung.

Unabhängig von der Frage nach dem Ursprung des Kopienwesens im Hellenismus ist die Gewohnheit, griechische Kunst – sei es im Original oder eben als Nachahmung – im privaten und im öffentlichen Raum, d. h. in Heiligtümern, auf Plätzen oder in Portiken ebenso wie in Wohnhäusern und Villen, auszustellen, als Folge der 'Hellenisierung' der römischen Kultur zu verstehen. Diese Formulierung ist insofern etwas missverständlich, als Griechenland und Rom – was immer man in Bezug auf welchen Zeitpunkt genau darunter verstehen mag – ja keine räumlich und kulturell getrennten Bereiche, sondern verschiedene Bestandteile eines gemeinsamen kulturellen Interaktionsraumes bildeten, innerhalb dessen sie in ständigem Kontakt miteinander standen³³. Dennoch benennen die antiken Schriftquellen und – im Wesentlichen diesen folgend – die moderne Forschung konkrete Ereignisse und Daten, an denen der kulturelle Input aus dem griechischsprachigen Raum nach Rom besonders manifest wurde. Dazu zählen diverse militärische Erfolge, die oft die Überführung immenser Kriegsbeute nach Rom und Italien nach sich zogen – so etwa die Eroberung von Tarent im 2. Punischen Krieg 209, der Sieg über Antiochos III. 190 bei Magnesia am Sipylos, die Zerstörung Korinths 146 und die testamentarische Aneignung des Pergamenischen Reiches 133. Vor allem aber ermöglichte die Ausdehnung der römischen Herrschaft auf die hellenistischen Städte und Gebiete zunächst in Süditalien, dann im griechischen Mutterland und in Kleinasien, den permanenten Zugriff auf griechisches Kunstgut. Kunstraub und ein wachsender Kunstmarkt gehörten zu den prägenden Merkmalen der hellenistisch-republikanischen Epoche.

Das war die materielle Seite der römischen Bewunderung für die griechische Kultur. Die geistige Orientierung

am griechischen Vorbild manifestierte sich bereits im 3. Jh. durch Übersetzungen griechischer Literatur, etwa der Odyssee durch Livius Andronicus, oder epische und dramatische Werke, die sich eng an griechische Vorbilder anlehnten, wie die eines Ennius, Plautus oder Terenz. In der späten Republik sprachen die Angehörigen zumindest der senatorischen Oberschicht griechisch, unternahmen Bildungs- und Studienreisen nach Griechenland und durchliefen eine Schul- und Hochschulausbildung, die nicht nur zumeist durch griechische Lehrer vermittelt wurde, sondern auch in weiten Teilen durch griechische Bildungsinhalte bestimmt war. Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, dass man nicht nur auf die Ausstellung erbeuteter griechischer Kunstschatze im öffentlichen Raum Wert legte, sondern auch das private Wohnambiente mit Versatzstücken griechischer Bildung und hellenistischen Geschmacks ausstattete. Dabei kam den Porträts griechischer Berühmtheiten aus Geschichte und Geistesleben, die den Hausherrn aus Schule, Rhetorikunterricht und gebildeter Konversation vertraut waren, besondere Bedeutung zu. Es versteht sich von selbst, dass dieser Bedarf unmöglich allein durch originale Bildnisse gedeckt werden konnte und deshalb eine umfangreiche Produktion von Kopien notwendig war. Die eben angedeutete Art der Ausstattung privater Räume war – neben dem sicherlich oft vorhandenen ehrlichen Interesse – ein wichtiger Faktor des Sozialprestiges der hauptstädtischen und munizipalen Führungsschicht und wurde deshalb auch von sozial nachgeordneten Gruppen als erstrebenswert angesehen.

Nur der Vollständigkeit halber sei daran erinnert, dass die Bewunderung griechischer Kulturleistungen nur die eine Seite der ambivalenten römischen Einstellung zu den Griechen darstellt. Die römische Verachtung für griechische Sitten, politische oder militärische Leistungen sowie der topische Charakter solcher Urteile spielen aber für das hier verfolgte Thema keine Rolle³⁴.

Es sollte also deutlich geworden sei, dass die römische Begeisterung für griechische Kultur und das damit verbundene Kopienwesen ein Glücksfall für unsere Kenntnis griechischer Porträts sind, denn nur durch die inschriftlich benannten Bildniskopien ist es möglich, eine Vorstellung von den originalen Porträts eines Perikles, Aristoteles oder Demosthenes zu gewinnen. Der Sachverhalt bringt aber auch erhebliche Schwierigkeiten und methodische Herausforderungen mit sich, die man sich bewusst machen muss, bevor man sich in die Strudel der Porträtforschung wagt.

Zunächst ist daran zu erinnern, dass es sich bei den römischen Bildnisbüsten in der Regel um Teilkopien handelt, denn die griechischen Originale waren Statuen. Nur selten wurde der ganze Körper kopiert.

32 Richter – Smith 1984, 94 f.

33 s. u. Kap. VII.

34 Guter und problembewusster, wenn auch im Detail bisweilen überholter Überblick über die griechisch-römischen Kulturbeziehungen: Schneider 1967, 939 – 973.

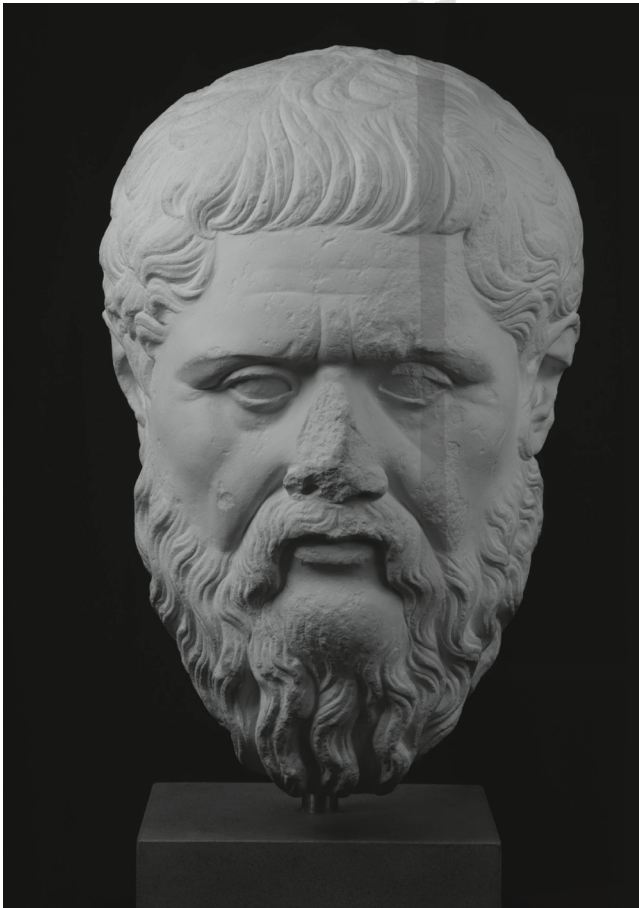


Abb. 4 Bildnis des Platon. München, Glyptothek 548. Mitte des 4. Jh. v. Chr. Röm. kaiserzeitl. Kopie. Gipsabguss Frankfurt, Institut für Archäologische Wissenschaften der Universität

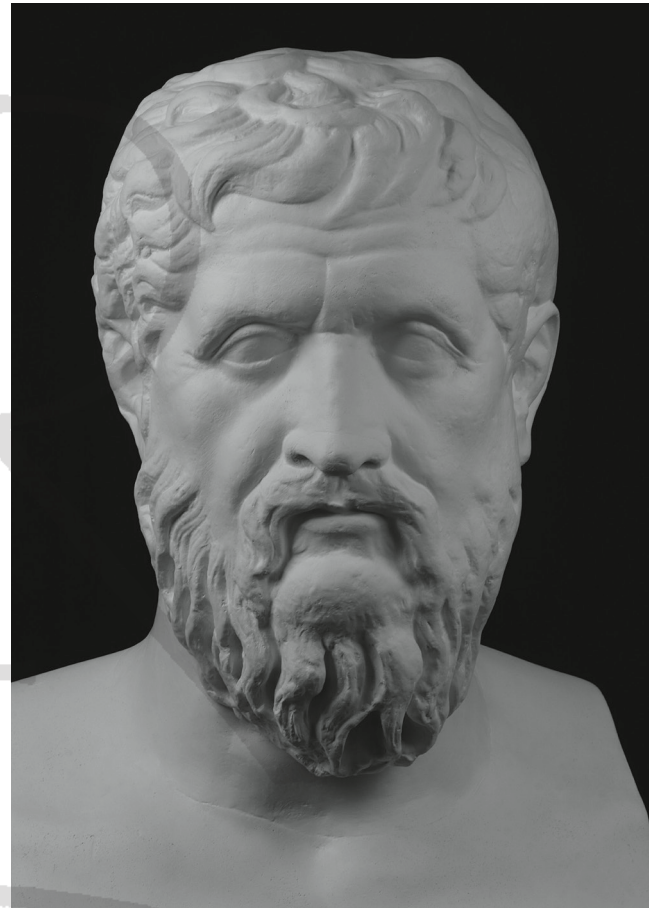


Abb. 5 Bildnis des Platon. Holkham Hall. Mitte des 4. Jh. v. Chr. Röm. kaiserzeitl. Kopie. Gipsabguss Frankfurt, Institut für Archäologische Wissenschaften der Universität

Ein zweiter Verfremdungsfaktor kann das Material sein. Die griechischen Vorbilder bestanden überwiegend, wenn auch keineswegs ausschließlich, aus Bronze, die uns erhaltenen römischen Kopien meistens aus Marmor. Das bringt gewisse Unterschiede in der Formgebung mit sich (die manchmal durch dezidiert bronzearartige Gestaltung überkompensiert werden). Auch die Farbfassung spielt eine Rolle. Die griechische Bronzeplastik war durchaus farbig akzentuiert, wenn auch weniger umfassend als die Marmorskulpturen³⁵. Die Farbe der römischen Kopien ist meist verloren, man darf aber annehmen, dass durch die Bemalung Gestaltungselemente angegeben waren, die sich in der heute noch erhaltenen skulptierten Form nicht mehr erkennen lassen.

Ferner kann das Format sich hinderlich auf unsere Vorstellung vom griechischen Original auswirken. Die Mehrzahl der bekannten römischen Porträtkopien dürfte in den Maßen dem jeweiligen Vorbild entsprechen, aber es gibt auch zahlreiche nicht maßgleiche Kopien, darunter stark verkleinerte, wie das erwähnte Bronzestückchen des Demosthenes aus Herculanum. Dass dadurch Details des Originals wegfallen und sich das Gesamtbild erheblich verändern kann, liegt auf der Hand.

Aber auch wenn man maßgleiche römische Kopien desselben griechischen Originals – „Repliken“ im archäologischen

Sprachgebrauch – miteinander vergleicht, stößt man möglicherweise auf gravierende Unterschiede. Zwei Kopien des Platonporträts aus der Mitte des 4. Jhs. in München bzw. Holkham Hall (Norfolk) mögen das veranschaulichen (Abb. 4. 5)³⁶. Die beiden Köpfe vertreten verschiedene Überlieferungsstränge, die aber auf dasselbe Original zurückgehen. Dies ergibt sich aus Übereinstimmungen der ikonographischen Basisinformationen wie z. B. der Haaranlage und -einteilung an der Stirn, den Schläfen und im Bart, den Falten auf der Stirn und an den Augenwinkeln oder der Einbettung des kleinen Mundes in den rahmenden Bart. Andererseits prägen Unterschiede das Bild: Die Replik in München weist in der stofflichen Wiedergabe der plastisch differenzierten Wangenpartie naturnahe Elemente auf, erzielt aber durch die nur leicht gewölbte, flächige Stirn, die gleichmäßig kaum gebogenen Augenbrauen und die fast graphischen und wenig akzentuierten Stirnfalten jedenfalls für den modernen Betrachter den Eindruck von Unbewegtheit, Zurückhaltung und Emotionslosigkeit. Der Kopf in Holkham Hall ist dagegen durch eine plastische Modellierung gekennzeichnet, die nicht an der Oberfläche bleibt. Die

³⁵ Formigli 2013; Descamps-Lequime 2015.

³⁶ München, Glyptothek: Richter – Smith 1984, 181 – 184, Abb. 145 (bei Smith noch Genf als Aufbewahrungsort genannt); Zanker 1995, 70 – 79 Abb. 38; Vorster 2004, 399 – 402 Abb. 370. – Holkham Hall: Fittschen 1988 Taf. 125,1.2; Angelicoussis 2001, 119 – 121 Taf. 46. 47. 51,1. 2.

Stirnkontraktion mit ihren nicht aufgesetzten, sondern aus Volumina entwickelten Falten und die weniger gleichmäßigen Brauenbögen erzeugen den Eindruck von Konzentration und mimischer Anstrengung, die auf intellektuelle Aktivität schließen lässt.

Die mitunter erheblichen Unterschiede zwischen den Repliken mögen aus heutiger Sicht befremdlich erscheinen, wenn man als Ziel des Kopierens eine möglichst exakte Wiedergabe des Originals ansieht. Für solche Abweichungen kann es verschiedene Gründe geben, die auch in Kombination miteinander auftreten können.

Die Kopie wird in der Regel nicht direkt vom Original genommen, sondern von einem Abguss, der u. U. über eine große Entfernung vom Standort des Originals bis zur Kopistenwerkstatt transportiert wird³⁷. Die Kopien werden aber nicht zwangsläufig vom Original selbst bzw. dem von diesem abgeformten Abguss genommen, sondern bisweilen von einer bereits existierenden Kopie bzw. einem Abguss von dieser. So kann es zu einem Stammbaum von Original und Kopien kommen, und mögliche Abweichungen können sich sozusagen nach dem 'Stille-Post-Prinzip' fortsetzen und vermehren.

Beim Kopiervorgang werden Maße, z. B. Abstände, etwa zwischen den inneren Augenwinkeln oder zwischen einzelnen Punkten auf einer Falte vom Original bzw. dem Abguss auf die entstehende Kopie übertragen. Je mehr Maße genommen und abgetragen werden, umso genauer wird die Kopie, umso größer wird aber auch der Arbeitsaufwand und damit der Preis für die fertige Kopie. U. A. dadurch können Unterschiede in der Genauigkeit von Kopien begründet sein, wobei die Zuverlässigkeit im Sinne von Treue gegenüber dem Original nicht notwendig mit bildhauerischer Qualität gleichzusetzen ist.

Kopien griechischer Originale wurden in der Antike über einen Zeitraum von etwa vier Jahrhunderten angefertigt (wenn auch in verschiedenem Umfang), die Werkstätten waren über weite Teile des Imperiums verstreut. Diese zeitliche und räumliche Ausdehnung brachte notwendigerweise erhebliche Unterschiede in Geschmack, Stil und handwerklicher Tradition mit sich. Nur ein geringer Teil der Kopien wurde offenbar mit dem Ziel hergestellt, eine möglichst genaue Entsprechung des Originals zu erreichen. Maßgeblich waren in der Regel der Zeitgeschmack oder auch individuelle Bedürfnisse der Kunden. Nicht selten wurde anscheinend sogar die Differenz zum Original herausgestellt, etwa wenn durch technisch unnötige und in modernen Augen monströse 'Stege' und Stützen die handwerkliche Virtuosität und der technische Aufwand betont wurden, die bei der Umsetzung von Bronze in Marmor an den Tag gelegt wurden³⁸.

Angesichts solch divergierender Intentionen, die der Anfertigung und Verwendung von Kopien zugrunde lagen, stellt sich die Frage, ob dieser Begriff nicht überhaupt in vielen

Fällen in die Irre führt. Deshalb sind in der archäologischen Literatur immer wieder verschiedene Termini vorgeschlagen worden, die die unterschiedlichen Grade und Motive der Abhängigkeit vom Original bezeichnen sollen, von der „Nachbildung“ über die „Variante“ bis zur „Neuschöpfung“ usw. Diese Überlegungen sind vor allem dann von Bedeutung, wenn nicht die Rekonstruktion des griechischen Originals das Forschungsziel ist, sondern die Untersuchung auf den römischen Kunstgeschmack und seine Hintergründe abzielt. Dies ist ein viel zu lange vernachlässigtes Thema, das in den letzten Jahrzehnten zu Recht verstärkte Aufmerksamkeit erfahren hat, es spielt aber im hier behandelten Zusammenhang nur eine untergeordnete Rolle. Auf terminologische Definitionen im eben beschriebenen Sinne kann daher verzichtet werden.

Die bisher genannten Gründe für Abweichungen römischer Kopien von den Originalen gelten für alle Spielarten der Plastik. Im Falle der Porträts tritt noch ein weiterer Aspekt hinzu. Die römischen Auftraggeber verbanden mit den griechischen Persönlichkeiten, deren Bildnisse sie in ihrer Umgebung aufstellen ließen, oft andere Eigenschaften als die Auftraggeber und Bildhauer der Originale und deren Zeitgenossen. So verstanden die Athener des frühen 3. Jhs. Demosthenes vor allem als führenden Vertreter einer bestimmten politischen Richtung und sahen in seinem Standbild das des Politikers. Einige Zeit später und erst recht in der römischen Kaiserzeit wurde er aber vor allem als rhetorisches Vorbild und Meister des perfekten attischen Sprachstils verehrt³⁹.

Besonders deutlich wirkt sich die Erwartungshaltung späterer Zeit auf die Gestaltung von Kopien griechischer Porträts im Falle der Philosophenporträts aus. Als Platon kurz nach der Mitte des 4. Jhs. starb, existierten die später so berühmten Philosophenschulen noch nicht. Diese unterschieden sich dann nicht nur durch ihre Lehren sondern auch durch das Auftreten und die Selbststilisierung ihrer Vertreter, die so die Anschauungen und Maximen der jeweiligen Schule sichtbar verkörperten⁴⁰. Die philosophischen Richtungen des Hellenismus existierten bis in die Spätantike hinein, darüber hinaus entstanden neue Gruppierungen, und Elemente der verschiedenen Lehren wurden miteinander kombiniert. Im Hellenismus und vor allem in der römischen Kaiserzeit gehörten sog. Popularphilosophen zum Bild der Städte. Sie verbanden sowohl in ihren Lehrinhalten als auch in ihrem Äußeren Merkmale verschiedener philosophischer Richtungen miteinander, vor allem der Stoiker und Kyniker, für die ein gepflegtes Erscheinungsbild bekanntlich nicht von zentraler Bedeutung war. Das Philosophenbild der römischen Kaiserzeit war durch solche Zeitgenossen geprägt, sowie natürlich durch die Porträts der hellenistischen Denker, die neben den Kennzeichen ihrer Schulzugehörigkeit – z. B. Haar- und Barttracht, Kleidung, Art des Vortrags oder des Dialogs – oft durch den mimischen Ausdruck intensiver Gedankenarbeit charakterisiert waren⁴¹.

37 Streng genommen handelt es sich meist um Teilabgüsse, die später zusammengesetzt werden. Die beste Anschauung bieten die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: Landwehr 1985.

38 Geominy 1999.

39 Lehmann 2004, 24 – 28; Will 2013, 197 – 199.

40 s. u. 28 – 30.

41 Hahn 1989; Zanker 1995; Ewald 1999.

Dass Erwartungen, wie ein Philosoph auszusehen habe, dann auch auf die Ausgestaltung eines Platonbildnisses, das im Original noch keine eigentliche „Philosophenikonographie“ aufwies, übertragen wurden, ist leicht nachzuvollziehen.

Der Umgang mit den Kopien griechischer Porträts im römischen Ambiente vermag wertvolle Aufschlüsse kunst-, geistes- und mentalitätsgeschichtlicher Art über die spätrepublikanische und kaiserzeitliche Gesellschaft geben, für den Versuch, eine Vorstellung vom jeweiligen Original zu gewinnen, erweisen sich die skizzierten Sachverhalte dagegen als wenig förderlich. Um aus den römischen Kopien die relevanten Informationen über die diesen zugrunde liegenden griechischen Originale herauszufiltern, hat die Klassische Archäologie in Anlehnung an philologische Verfahren die Methode der Kopienkritik entwickelt⁴². Diese zielt darauf ab, durch einen nach bestimmten Regeln und Gesichtspunkten durchgeführten Vergleich zwischen den Repliken – eine sog. Kopienrezension – herauszufinden, welche Elemente einer Replik dem originalen Vorbild entsprechen und welche der ‘Kopistenzeit’, wie man früher sagte, zuzurechnen sind. Daraus lässt sich dann auch erschließen, welche von mehreren Repliken das Original am genauesten wiedergibt. Eine solche Beurteilung beruht vor allem auf der möglichst genauen Kenntnis der stilistischen und handwerklichen Merkmale von Herstellungszeit, -ort und möglichst auch der Werkstatt des Originals auf der einen sowie der Kopie auf der anderen Seite. Besonders die Details der Kopistenarbeit sind heute in vielen Bereichen gut bekannt und hilfreich für die Beurteilung der Köpfe. Auch aus der Technik des Kopiervorgangs lassen sich Schlüsse auf das Verhältnis zum Original ziehen. Die vielleicht wichtigste Regel ist die *lectio difficilior*. Sie ist ebenfalls der Philologie entlehnt und besagt, dass bei zwei unterschiedlich differenzierten Versionen die kompliziertere die zuverlässigere ist. Je schwieriger die Übertragung eines formalen Befundes vom Original auf die Kopie ist, umso größer ist der Arbeitsaufwand, etwa die Zahl der Maße, die genommen werden müssen. Der Kopist wird daher eher die Vorlage einfacher wiedergeben und sich nicht mehr Arbeit machen als nötig. Wenn der Zeitgeschmack eine Verlebendigung des Vorbildes verlangt, wird sich diese nicht in komplizierteren Haarstrukturen wie Anordnung oder Schichtung von Haarpartien äußern, sondern z. B. in der freien Auflockerung von Flächen. Selbstverständlich hat auch diese Regel ihre Ausnahmen.

Es liegt auf der Hand, dass eine Kopienrezension zu umso zuverlässigeren Resultaten führt, je größer die Zahl der erhaltenen Repliken ist, die sich vergleichen lassen. So lassen sich im Idealfall auch verschiedene Überlieferungsstränge unterscheiden, die – wie oben angedeutet – dadurch zustande kommen können, dass nicht immer direkt vom Original kopiert wird, sondern oft auch von der Kopie.

Wenn die vorausgehenden Abschnitte deutlich gemacht haben, dass das römische ‘Kopienwesen’ eine unverzichtbare Voraussetzung für unsere Kenntnis griechischer Porträts darstellt, so darf doch nicht übersehen werden, dass diese Praxis auch einen recht engen Filter für die Überlieferung darstellt, den die Mehrzahl der einst vorhandenen Originale nicht passieren konnte, vergleichbar der antiken Selektion von Literatur durch Kanonbildung. Aus der Sicht von römerzeitlichen Käufern waren selbstverständlich nur Bildnisse von Personen interessant, mit denen sie etwas verbinden konnten. Es kommt hinzu, dass nur eine Minderheit der Kopien inschriftlich benannt ist – sei es, dass ursprünglich vorhandene Beschriftungen verloren sind, sei es, dass gar keine angebracht waren.

Noch ein weiteres wichtiges Element der griechischen Originale bleibt meistens im ‘Filter’ der römischen Rezeption hängen, nämlich die Körper der Bildnisstatuen. Wie erwähnt, gilt im Allgemeinen die Faustregel, dass griechische Porträts ‘Ganzkörperporträts’ sind, römerzeitliche sich dagegen überwiegend auf den Kopf und Teile des Oberkörpers beschränken⁴³. Man könnte daher leicht annehmen, dass die Porträthaftigkeit, d. h. die individuelle Kennzeichnung der dargestellten Person, in der griechischen Kunst den ganzen Körper betreffe, wohingegen in der römischen individuelle Köpfe mit stereotypen Körpertypen verbunden seien, die keine eigene Aussagekraft hätten. Diese Ansicht ist in doppelter Hinsicht korrekturbedürftig. Auch die römischen Bildnisstatuen vermitteln Aussagen über die Dargestellten, etwa durch die Übernahme oder Zitate bekannter Götter- und Heroenbilder. Dass solche Verbindungen individueller Physiognomien mit ‘idealen’ Körpern auf den heutigen Betrachter oft befremdlich wirken, steht auf einem anderen Blatt. Andererseits verbinden etwa auch die zahllosen hellenistischen Ehrenstatuen individuell unterschiedene Physiognomien mit standardisierten Figurenschemata, die keine Rücksicht auf personenspezifische Körperbeschaffenheit nehmen⁴⁴. Die mehrheitlich vorausgesetzte Porträthaftigkeit des ‘Thermenherrschers’ begründet eine bis heute nicht beendete Suche nach der Identität des Dargestellten, der Körper spielt dabei aber keine Rolle, denn dessen an einer Art von Bodybuilding-Ideal orientierte Formen erscheinen doch als allzu realitätswidrig (Abb. 79. 80. 81)⁴⁵.

Welche Informationen dürfen wir von griechischen Porträts erwarten?

Solche Beobachtungen führen auf die schließlich entscheidenden Fragen für die Beschäftigung mit antiken Porträts: Welche Informationen können wir überhaupt von ihnen erwarten, und auf welchem Wege erhalten wir sie? Anders ausgedrückt: Welche methodischen Grundsätze sind bei der Interpretation der Bildnisse zu berücksichtigen?

43 s. aber zu Gegenbeispielen z. B. Kap. VII.

44 s. Kap. VI.

45 s. u. 126 – 129 und Exkurs 6.