

Dirk Piekarski, **Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie**. Internationale Archäologie, Band 82. Verlag Marie Leidorf, Rahden 2004. 211 Seiten, 39 Tafeln mit 76 Abbildungen.

Die griechischen Porträts werden im Unterschied zu den römischen bisher vor allem als Einzelbildnisse oder nach der Rolle der Dargestellten zu Gruppen geordnet behandelt, also etwa Darstellungen von Politikern, Herrschern, Philosophen und so weiter. Eine Ausnahme bildet die 1980 erschienene Bonner Dissertation von Emmanuel Voutiras zu den griechischen Porträts des fünften und frühen vierten Jahrhunderts, an die die vorliegende, gleichfalls in Bonn entstandene Doktorarbeit von Dirk Piekarski anknüpft, indem sie mit der Untersuchung der typologischen und chronologischen Entwicklung der Gattung in Spätklassik und Frühhellenismus eine Forschungslücke schließt. Das behandelte Material hat erhebliche Relevanz für die gesamte Thematik der Entwicklung des griechischen Porträts, insbesondere für die Frage nach dem Verhältnis von idealen und individuellen Merkmalen und den damit verbundenen inhaltlichen Aussagen. In den gewählten Zeitraum fallen mit der Alexanderzeit und dem frühen Hellenismus historische und kulturelle Einschnitte, die zu Veränderungen der gesellschaftlichen Leitbilder führen, zu denen die zeitgenössischen Bildnisstatuen in Korrelation stehen.

Der Titel der Arbeit suggeriert eine Beschränkung auf das sogenannte anonyme Porträt, das definiert wird als »die Darstellung einer historischen Person, deren Name uns unbekannt ist« (S. 2). Gemeint sind die zumeist in römischen Kopien überlieferten Bildnisse berühmter Griechen ohne erhaltene Namensbeischrift. An der Diskussion über Benennungsvorschläge zu diesen möchte sich der Autor ganz bewusst nicht beteiligen (S. 4), sondern den Schwerpunkt auf Chronologie und Typologie legen. Allerdings stellt sich schon in der Einleitung, wenn es um den Begriff des Porträts und

die grundlegenden Probleme dieser Bildgattung geht (S. 1–5), die Frage, wie sinnvoll eine Beschränkung auf die unbenannten Stücke sein kann. Tatsächlich zeigt sich bald, dass sowohl benannte wie unbenannte Bildnisse untersucht werden, nur dass erstere nicht im Katalog aufgeführt sind. Auch chronologisch greift die Arbeit über die im Titel angegebene Spanne hinaus, indem sie explizit Denkmäler einbezieht, die den ersten Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts zugewiesen werden. Der Band bietet weit mehr, als der Titel erwarten lässt: Es ist ein Buch über spätklassische und frühhellenistische Porträts unter Einbeziehung der Figurentypen auf gleichzeitigen Grabreliefs, bereichert durch einen Katalog zu den Bildnissen unbenannter helmloser bärtiger Männer.

Der Katalog verzeichnet siebenundvierzig chronologisch angeordnete Porträttypen. Davon sind sechs als griechische Originale erhalten, die übrigen als römische Kopien überliefert. Sofern mehrere Repliken bekannt sind, finden sich Replikenlisten und kurze Kopierenzensionen. Auf diese Weise sind insgesamt hundertvierundzwanzig Denkmäler mit allen notwendigen Informationen aufgelistet. Ein knappes Verzeichnis der Aufbewahrungsorte erleichtert den Zugang zum Katalog. Ein erhebliches Manko für die Benutzbarkeit als wissenschaftliches Werk ist jedoch das Fehlen eines Registers.

Die Tafeln zeigen insgesamt fünfundzwanzig der im Katalog behandelten Porträts durchgehend in mehreren Aufnahmen; neben der Vorderansicht erscheinen die Köpfe zumeist im Profil, gelegentlich auch in Rückansicht. Die Qualität der Abbildungen ist sehr unterschiedlich, was sowohl an den als Vorlagen dienenden Museumsfotos als auch am Druck zu liegen scheint. Für die weitere Porträtforschung liegt damit umfangreiches und wichtiges Material erschlossen und analysiert vor.

Der Überblick zur Forschungsgeschichte fasst in knapper Form die Entwicklung zusammen und nennt die wichtigsten Publikationen (S. 5–8). Unter Verweis auf verschiedene Veröffentlichungen der jüngeren Zeit wird auf eine umfassende Analyse und eine Einordnung in größere wissenschaftsgeschichtliche Zusammenhänge verzichtet. Es schließt sich ein ebenso konzentrierter Abschnitt zum Forschungsstand an (S. 9 f.). Hier stellt Piekarski eingangs mit Recht die Frage, ob Idealität und Individualität in Bildnissen einander ausschließen. Wie sich im weiteren Verlauf der Arbeit zeigt, favorisiert der Autor eine partielle Synthese individualisierender und idealisierender Züge im spätklassischen Porträt, ein sichtlich auf Überlegungen von Nikolaus Himmelmann zurückgehender Ansatz (zusammengefasst in: Die private Bildnisweihung bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts [2001]). Wichtig für das Buch ist die Auseinandersetzung mit Arbeiten der jüngeren Forschung, die von einer weitgehenden Orientierung der spätklassischen Porträts am sogenannten egalitären Bürgerbild ausgehen (vor allem P. Zanker, *Die Maske des Sokrates* [1995]

und R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus* [1994]). In Anlehnung an die kritische Rezension der Thesen Paul Zankers durch Himmelmann (*Bonner Jahrb.* 195, 1995, 653–661) vertritt Piekarski die Auffassung, »daß diese ›Bürgerbildnisse‹ nun keineswegs repräsentativ für die Porträtkunst des 4. Jhs., sondern nur ein Teil des Phänomens sind« (S. 10). In diesem Zusammenhang will er die anonymen Porträts stärker berücksichtigen. Das ist zweifellos sinnvoll, allerdings entsteht durch diese Antithese von Anfang an eine problematische Dichotomie von »Bürgerbild« und »Porträt«.

Im Kapitel zur »Materialauswahl« (S. 11–14) wird begründet, warum »Gegenstand der Untersuchung ... die rundplastischen Porträts bärtiger Männer ohne Helm« sind. Ausgeklammert werden die Frauenbildnisse, da sie nur in geringer Zahl überliefert sind und bis in hellenistische Zeit den unpersönlichen Typen der Idealplastik folgen. Die schwierige Abgrenzung zur Idealplastik wird auch als Argument für die Ausklammerung der unbärtigen Köpfe angeführt, ehrlicherweise aber auch nicht verschwiegen, dass durch diese Beschränkung eine Behandlung des Alexanderporträts und der damit verbundenen weitreichenden Probleme vermieden werden sollte. Offensichtlich pragmatische Gründe hat auch der Verzicht auf eine Behandlung der Behelmten, also der sogenannten Strategenköpfe. Trotz dieser Prämissen kommt Piekarski wie im Falle der benannten Stücke in der Folge nicht darum herum, auf Bildnisse von Frauen sowie von behelmten und unbärtigen Männern einzugehen. Es folgen denn auch gleich Exkurse zum Alexanderbild (S. 12 f.) und den sogenannten Strategenköpfen (S. 13 f.).

In einem kurzen Kapitel zur »Überlieferungssituation« (S. 15–18) werden vor allem Problemfelder der römischen Rezeptionsgeschichte angesprochen. Ausführlicher ist nur ein Abschnitt zum Thema Doppelhermen, in deren Zusammenstellung der Verfasser mit guten – wenn auch nicht neuen – Argumenten sinnstiftende Kombinationen erkennt (S. 16 f.). Dies wird später für ihn wichtig, wenn es um Fragen der Benennung geht.

Im folgenden Kapitel zur Chronologie (S. 19–51) wird auf gut dreißig Seiten der Versuch gemacht, die Porträts des späten fünften bis frühen dritten Jahrhunderts nach ihrer Zeitstellung zu ordnen, ein ebenso nützlich wie schwieriges Unterfangen.

Ausgehend von Köpfen auf Grabreliefs wird als Charakteristikum für Bildnisse des späten fünften Jahrhunderts eine »dichte Zentralkomposition« der Elemente Augen, Nase und Mund ausgemacht (S. 20 f.). Gegenüber diesen Köpfen werde bei solchen des frühesten vierten Jahrhunderts »der Umriss weiter vereinheitlicht, der Aufbau [sei] stockender und komprimierter«. Schließlich liest man: »Diese neu gewonnene Geschlossenheit gilt auch für die einzelnen Organe. An die Stelle der ehemals freieren Zuordnung von Augen, Nase und Mund ist eine noch dichtere, auf die Gesichtsmitte hin orientierte Komposition getreten.« (S. 21) Inwieweit die

noch mehrmals als Argument herangezogene »Verteilung der Gesichtorgane« wirklich ein entscheidendes stilistisches und damit datierendes Merkmal ist (etwa S. 25, 33 und 42), ist auch angesichts des reichen Materials der attischen Grabreliefs schwer nachvollziehbar. Gerne wüsste man, ob dieser These Vermessungen zugrunde liegen oder ob sie ganz auf subjektiven Eindrücken beruht. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: Der Rezensent bezweifelt, dass eine Einordnung des sogenannten Apollodor (Kat. 6) unter die Bildnisse des Reichen Stils »wegen der stärkeren Rundung des Schädels und der freieren Verteilung der Gesichtorgane sowohl beim Typus Neapel-Millesgärten als auch beim ›Strategen Pastoret‹ allerdings ausgeschlossen« ist (S. 25). In diesem Fall überzeugt auch der für eine Datierung zwischen 380 und 360 herangezogene Vergleich mit dem Asklepios Giustini nicht, gerade was die Anlage der Frisur betrifft.

Die umfangreichen Stilanalysen basieren vor allem auf Beobachtungen zu den Konstruktionsprinzipien der Köpfe. Erst in der Zusammenfassung formuliert der Autor in aller Deutlichkeit, dass er zwei im späten fünften Jahrhundert wurzelnde spätclassische Traditionsstränge mit unterschiedlicher Ausrichtung erkennt, gekennzeichnet einerseits durch »das Prinzip der Verfestigung« und andererseits durch eine Weiterführung des »Reichen Stils mit seinen plastischen, ausgreifenden Formen« (S. 161). Er verfolgt in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts eine Annäherung und ein baldiges Ineinanderaufgehen der beiden Stilrichtungen. Auf Grund seiner Beobachtungen möchte Piekarski die gängigen Epocheneinteilungen um den »gleichsam ›Post-Reichen‹ Stil« (S. 25) und den »gleichsam ›Post-Schlichten‹ Stil« (S. 27) erweitern; zwei Differenzierungen, denen schon wegen ihrer Diktion keine große Zukunft in der Forschung beschieden sein dürfte.

Mit viel Fleiß hat Piekarski die Forschungsliteratur gesichtet, und er bemüht sich um eine chronologische Anordnung der spätclassischen Porträts. Gelegentlich erscheinen die auf Grund stilistischer Beobachtungen getroffenen Möglichkeiten der Datierung etwas überschätzt, so zum Beispiel, wenn der Platonkopf Typus Boehring »um 360 mit Tendenz zu 350« datiert wird (S. 27) und damit entgegen gängiger Auffassung noch zu Lebzeiten des Philosophen. Man fragt sich nach dem Sinn eines solchen Vorschlags, wenn gleich der einschränkende Satz folgt: »Selbstverständlich ist eine Entstehung auch erst nach 350 damit keineswegs ausgeschlossen.« Mit Recht merkt der Autor selbst an anderer Stelle an, dass man »eine genauere Datierung als bis auf ein Jahrhundertviertel ... auf stilistischer Basis heutzutage kaum mehr seriös vertreten« kann (S. 50). Im Falle des Platonbildnisses hätte man sich überdies eine Berücksichtigung der übrigen Repliken gewünscht, die zum Teil erheblich vom Münchner Stück abweichen.

Der wichtige originale Bronzekopf Porticello in Reggio di Calabria (Kat. 5) wird in das frühe vierte Jahrhundert datiert (S. 22 f.). Der Autor postuliert für den

Kopf auf Grund seiner Komposition und einzelner gestalterischer Details eine Mittelstellung zwischen Reichen und Schlichtem Stil. Die Auseinandersetzung mit den bisher angeführten Argumenten für eine Datierung vor oder an den Beginn der Hochklassik (hier insbesondere B. S. Ridgway in: dies. / C. J. Eisman, *The Porticello Shipwreck* [1987] 99–103; N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit* [1994] 74–79) fällt dabei erstaunlich knapp aus. Der Porticellokopf zeigt exemplarisch die Schwierigkeiten bei der Einordnung griechischer Originalbronzen in ein überwiegend auf der Analyse römischer Marmorkopien basierendes stilistisches Gerüst. Ein Vergleich mit Bronzen wie den Krieger von Riace und dem Gott aus dem Meer vom Kap Artemision oder den Skulpturen vom Parthenon spricht nach Auffassung des Rezensenten deutlich für eine Datierung des Porticellokopfes in die Mitte des fünften Jahrhunderts.

Viel Raum nimmt die umstrittene Datierung des Antisthenesbildnisses ein (S. 46–49). Sichtlich unter dem Eindruck der seinerzeitigen Bonner Kontroverse zwischen Himmelmann und Ralf von der Hoff vermeidet es der Autor allerdings, eine exponierte eigene Position zu beziehen.

Die ganze Problematik des auf stilkritischen Argumenten basierenden Chronologiegerüsts wird in der abgedruckten Tabelle mit Datierungsvorschlägen zu benannten und unbenannten Porträts deutlich (S. 49), deren Suggestion einer feinmaschigen zeitlichen Matrix der Autor mit Recht gleich wieder einschränkt, indem er bemerkt, dass die angeführten Jahreszahlen »lediglich der Veranschaulichung relativchronologischer Abfolgen und Bezüge dienen sollen« (S. 50). Insgesamt ist es ein Verdienst der Arbeit, die vorgeschlagene chronologische Abfolge auch auf sorgfältige Vergleiche mit Reliefwerken (neben Grabreliefs auch Urkundenreliefs) und idealen Köpfen aufgebaut zu haben.

Piekarski konstatiert eine sprunghafte Vermehrung der Porträts im dritten Viertel des vierten Jahrhunderts (S. 50 f.) und verbindet diese Beobachtung – allerdings erst in seiner Zusammenfassung – mit den kulturellen Restaurationsprogrammen von Eubulos und Lykurg sowie davon inspirierten privaten Statuenstiftungen (S. 162).

Mit über hundert Seiten Umfang folgt das Hauptkapitel der Arbeit zur Typologie der spätclassischen Porträts (S. 53–160). Terminologisch differenziert der Autor zwischen »Typus« und »Schema«: »Typus« wird im Sinne einer eng gefassten Begrifflichkeit für eine Gruppe von Denkmälern verwendet, die ein gemeinsames Vorbild kopieren, »Schema« als Kategorisierung für eine Klasse von Stücken mit ähnlichen ikonographischen Merkmalen. Einleitend weist Piekarski zu Recht darauf hin, dass die rundplastischen Bildnisse ein deutlich vielfältigeres Typenrepertoire aufweisen als die Grabreliefs. Trotzdem orientiert sich die Einteilung sichtlich an den von Johannes Bergemann in seiner umfangreichen Monographie zu den attischen Grab-

reliefs entwickelten Schemata der Einteilung nach Frisurentypen (Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertesystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten [München 1997] Kapitel IV). Das Material wird eingeteilt in (A) Porträts mit Kurzhaarfrisuren, und zwar (1) Porträts mit vollen Kurzhaarfrisuren, (2) Porträts mit Kurzhaarfrisuren und gelichteten Schläfen, sowie (3) Sonstige Porträts mit Kurzhaarfrisuren, ferner (B) Porträts mit Langhaarfrisuren, und zwar (1) Porträts mit einfachen Langhaarfrisuren, (2) Porträts mit Anastole- und/oder Haar-kranz-Frisuren, (3) Die Porträttypen Neapel 6154 und Athen 6439, sowie (4) Der Porträttypus London 1000, dann (C) Porträts mit Glatze, und zwar (1) Porträts mit Vollglatze und kurzen Haaren, (2) Porträts mit Stirn-/Halbglatze und kurzen/halblangen Haaren, (3) Die Porträttypen Albani 626 und Reggio di Calabria 17096, sowie (4) Porträts mit Stirn-/Halbglatze und langen Haaren, ferner (D) Sonstige Porträts, und zwar (1) Der Porträttypus Vatikan 332 und Verwandtes, sowie (2) Der Porträttypus Berlin Sk 322 – Vatikan 10041. – Eine so schematische Einteilung ist für die weitgehend überpersönlichen Grabreliefs angemessen, für die in jeder Hinsicht vielfältigere Gruppe der Porträts ist sie wenig ergiebig und stellt den Leser auf harte Geduldsproben. Die Einteilung führt im Ergebnis zu einer Überbewertung der Haar- und Bartmerkmale für die Aussage der Porträts!

Von Bergemann übernimmt Piekarski auch den Begriff des »männlichen Normalschemas«, der eine wichtige Rolle in seiner Argumentation spielt. Demnach gäbe es in Form der vollen Kurzhaarfrisuren mit mittellangem gepflegten Bart ein durchgehendes klassisches Normalschema männlicher Kopfdarstellung, das als Parameter für eine angleichende oder abweichende Darstellungsweise dienen könne (S. 54 f. und passim). Diese wiederum wird als Gradmesser für eine beabsichtigte Angleichung oder bewusste Abweichung vom sogenannten Bürgerideal verstanden. Angesichts des breiten typologischen Spektrums rundplastischer Porträts vermag der Rezensent ein derartiges Normalschema nicht zu erkennen, und man muss sich fragen, ob sich in der spätklassischen Porträtkunst tatsächlich alles um die Frage des sogenannten Bürgerideals dreht. Obgleich Piekarski selbst an mehreren Stellen die bei Grabreliefs und Porträts unterschiedlichen Entwicklungstendenzen im vierten Jahrhundert herausarbeitet – zugespitzt formuliert in der Zusammenfassung (S. 164 f.) –, bleibt er seiner Fragestellung verhaftet, eine methodische Inkonsistenz, die sich offensichtlich aus der oben skizzierten intensiven Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Zanker und Bergemann ergibt.

Insbesondere in den drei Abschnitten mit der Bezeichnung »Zwischenbetrachtung« geht der Autor den Beobachtungen zum Verhältnis zwischen den ikonographischen Schemata der Figuren auf attischen Grabreliefs und den gleichzeitigen rundplastischen Porträts nach (S. 88–91, 116–120 und 147 f.). Hinsichtlich der

Grabreliefs unterscheidet er entschieden zwischen Figuren im Vordergrund und solchen im Hintergrund. Demnach erfüllen die Gestalten in der ersten Raumschicht als Hauptakteure mit einem stark eingeschränkten motivischen Spektrum repräsentative Funktionen, während diejenigen im Hintergrund mit einer größeren Varianzbreite der Gestaltung stärker als Träger emotionaler Bewegtheit dienen. Dies wird gleichgesetzt mit einer Bedeutungsabstufung zwischen vornehmen Vertretern und weniger prominenten Mitgliedern des Oikos (etwa S. 116). Ein grundlegendes Problem für die gesamten Überlegungen zur Typologie der Porträts entsteht dadurch, dass Piekarski zu dem Ergebnis kommt, dass »gerade jene Figuren in der ›zweiten Reihe‹ der Grabreliefs ... den Porträtmeistern offenkundig als Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung dienten« (S. 164; entsprechend S. 117); ja, er möchte geradezu ein Tabu erkennen, sich auf die Vordergrundfiguren zu beziehen (S. 119). Die Vorstellung, dass Hintergrundfiguren der Grabreliefs als Vorlagen oder Orientierung für die freiplastischen Porträts dienten, zieht sich wie ein roter Faden durch die Argumentation des Buches. Der Autor stellt sich vor, dass es sich um modifizierte Motivübernahmen handelt, wobei unterschiedliche Arten der Aneignung zwischen Kurzhaarfrisuren einerseits und Langhaarfrisuren andererseits konstatiert werden: »Immerhin kann festgestellt werden, dass sich die vergleichsweise lose Bezugnahme der Porträts mit langen Vollhaarfrisuren auf entsprechende Grabrelieffköpfe erheblich von der Darstellung zeitgenössischer Porträts mit kurzen Vollhaarfrisuren unterscheidet, die nämlich von den Grabreliefs z. T. ganze Kopfschemata übernehmen« (S. 119; vgl. S. 163). Der Rezensent steht dieser These kritisch gegenüber: Das durch die archäologische Überlieferung evozierte quantitative und vor allem forschungsgeschichtliche Übergewicht der Grabreliefs hat den Verfasser offenbar dazu verführt, ein künstlerisches Abhängigkeitsverhältnis anzunehmen, das es so kaum gegeben haben kann. Vergleicht man die im Original und in Kopien erhaltenen rundplastischen Skulpturen des vierten Jahrhunderts mit den gleichzeitigen Grabreliefs, dann erweisen sie sich insgesamt als Produkte einer gemeinsamen bildhauerischen Entwicklung mit gattungsspezifischen Besonderheiten. Im Falle der attischen Grabreliefs und Porträts zeigen die deutlichen stilistischen Übereinstimmungen, dass die Erzeugnisse beider Gruppen aus denselben Werkstätten stammen, wobei nur wenige Grabreliefs in der Sorgfalt der Ausführung an die rundplastischen Skulpturen einschließlich der Porträts heranreichen. Die Vorstellung einer einseitigen Beeinflussung der Porträts durch die Grabreliefs – speziell durch die Hintergrundfiguren und differenziert nach Frisurschemata – erscheint mir angesichts der skizzierten Zusammenhänge gänzlich ausgeschlossen.

Grundsätzlich greift die Arbeit immer sehr weit aus, so etwa wenn der Abschnitt über die Porträts mit vollen Kurzhaarfrisuren – das sogenannte Normalschema – mit den Bildnissen der Tyrannenmörder, des Themisto-

kles und des Pindar einsetzt (S. 55–57). Wiederum werden sinnvollerweise die benannten Porträts zusammen mit den unbenannten behandelt.

Innerhalb der nach Frisurschemata eingeteilten Unterkapitel zur Typologie werden die Porträts nach der zuvor erstellten chronologischen Reihenfolge geordnet. Sowohl die unbenannten als auch die benannten Bildnisse werden in ausgewogener und die jeweilige Literatur vorbildlich berücksichtigender Weise analysiert. Überhaupt ist ein Bemühen nach Versachlichung der Argumentation spürbar; dazu gehört auch der weitgehende Verzicht auf die archäologischen Rufnamen zugunsten der Benennung anhand der Aufbewahrungsorte und Inventarnummern sowie eine fast übertriebene Skepsis gegenüber den Deutungsmöglichkeiten mimischer Bildformeln (etwa S. 95 und 164). Es darf allerdings bezweifelt werden, dass eingebürgerte und leicht zu merkende Benennungen wie »Strategie Farnese« oder »Dichter Berlin–München« künftig abgelöst werden durch Bezeichnungen wie »Typus Neapel 6132« oder »Typus Berlin Sk 317 – München 303«; von mnemotechnisch nicht zu bewältigenden Ungetümen wie »Typus Kopenhagen 2616 – Madrid 107-E – Florenz« gar nicht zu reden.

Vom wissenschaftlichen Impetus des Autors zeugen auch die weit über tausend Anmerkungen, die in zumeist knapper Form die relevanten Informationen enthalten. Ohne eine gute Fachbibliothek ist die Arbeit ohnehin kaum sinnvoll lesbar, da die Beschränkung des Abbildungsanteils auf insgesamt nur fünfundzwanzig Porträts den Leser zum Heranziehen einer Vielzahl von Publikationen nötigt.

Aus der Fülle der Einzelbeobachtungen seien hier nur einige herausgegriffen:

Eine ausgewogene Synthese des Forschungsstandes bieten im Abschnitt zu den Porträts mit Kurzhaarfrisuren die einleitenden Überlegungen, die früh- und hochklassische Porträts behandeln, namentlich die Tyrannenmörder, Themistokles, Pindar, den »Wandernden Dichter«, Perikles und Anakreon (S. 55–62). Dies gilt in gleicher Weise für Bildnisse der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts wie den sogenannten Sophokles III, das Platonporträt Typus Boehringer und den Miltiades (S. 63–69). Problematisch erscheint die aus der Gegenüberstellung der Porträts des Perikles und des Miltiades entwickelte These, eine Darstellung mit Strategenhelm sei »nur für unbescholtene Strategen vorbehalten gewesen«, während »das Normalschema im Falle des Miltiades möglicherweise eine schwächere Form der öffentlichen Repräsentation« gewesen sei (S. 69). Der Rezensent hält eine Einteilung in unbescholtene und weniger unbescholtene Strategen für eine moderne Idee, die sich mit den Funktionen der griechischen Bildnisstatuen in keine sinnvolle Verbindung bringen lässt. Bei einem direkten Vergleich der beiden Porträts ist überdies zu berücksichtigen, dass sie in einem zeitlichen Abstand von mehr als einem Jahrhundert entstanden sind.

Das Porträt Typus Boston B. 1082 (Kat. 18) wird überzeugend als Darstellung eines Philosophen in der Nach-

folge des Sokrates beziehungsweise des Platon eingeordnet. Angesichts der in der Einleitung so vehement vortragenen Kritik an der Benennung von Porträts auf Grund von Mutmaßungen überrascht allerdings die Vermutung, man könne den Bostoner Kopf im Ausschlussverfahren als Speusippos identifizieren (S. 70–73). Wenig überzeugend ist der Versuch, den Porträttypus Kopenhagen 542 – Florenz 1914.370 (Kat. 16) zum typologischen Vorläufer des Thermenherrschers zu erklären und ihn analog als nackte Statue zu ergänzen (S. 84), zumal die Replik in Florenz die Form einer Herme mit Mantel hat.

Bei der Besprechung des originalen Bronzekopfes London 268 aus dem Apollontempel von Kyrene (Kat. 11) leistet Piekarski eine ausgewogene Darstellung der bisherigen Forschungsdiskussion (S. 84–86). Eine eigenständige Meinung wird aber weder in Bezug auf die Interpretation, also den Status und die ethnische Zugehörigkeit des Dargestellten, noch auf seine stilistische beziehungsweise kunstlandschaftliche Einordnung deutlich. So wird etwa ausgeführt: »Angesichts solcher Belege ist nicht anzunehmen, wenngleich auch nicht zwingend auszuschließen, dass es sich bei dem Schöpfer des Bronzeporträts um einen Künstler aus dem griechischen Mutterland handelte, da die übliche, d. h. distanzierte Sichtweise fehlt.« Wenig später heißt es abschließend kommentarlos: »Gerade die unverwechselbare Gesichtsphysiognomie ... gab Anlass zu der Vermutung, in dem Bronzekopf London 268 wahlweise ein Werk des Demetrios von Alopeke oder des Lysistratos, eines Bruders des Lysippos, zu sehen, die für ihren ausgesprochen hohen Grad an Realismus berühmt waren« (S. 86).

Am Beispiel des zum Figurenschmuck des Mausoleums von Halikarnass gehörenden Kopfes London 1054 (Kat. 12) wird das Dilemma der Orientierung am sogenannten bürgerlichen Normalschema deutlich, wenn Piekarski ausführt, dass Haar- und Bartracht sowie »die alters- und regungslosen Gesichtszüge« der »gängigen Bürgerikonographie attischer Prägung« entsprechen, und darauf aufbauend die Frage in den Raum stellt, »ob der ›Schöne Kopf‹ sozusagen das ›bürgerliche Normalschema Kariens‹ repräsentiert« (S. 87). Piekarski selbst relativiert die angedachte Dichotomie zwischen dem gleichsam bürgerlichen Kopf London 1054 und dem herrscherlichen »Maussollos«, wenn er bemerkt: »Es ist jedoch noch gar nicht ausgemacht, dass der ›Schöne Kopf‹ nicht ebenfalls ein Mitglied des kariischen Herrscherhauses darstellen könnte« (S. 88).

In der Einleitung des Kapitels zu den Porträts mit Langhaarfrisuren verweist Piekarski mit Recht auf die relativ unspezifische Bedeutung dieser Bildformel. Wiederum wird die von den Grabreliefs ausgehende Betrachtungsweise deutlich, wenn der Autor als erstes ein Frisurschema für langhaarige alte Männer im Vordergrundbereich von Grabreliefs herausarbeitet, das sogenannte »Kallias-Schema« (S. 91–93), und als auffälligen Befund festhält, dass dieses Schema »innerhalb der Porträtkunst in der gesamten klassischen Zeit keine be-

deutsame Rolle« spielt, obgleich es sich »doch auch für die Porträts bestens geeignet hätte« (S. 93). Derselbe Argumentationsgang findet sich später auch für die von Piekarski als »Anastole-Haarkranz-Frisur« oder »Prokleides-Schema« bezeichnete Frisurengestaltung (S. 98–100). Dagegen sieht er bei einer Reihe von Porträttypen mit Langhaarfrisuren Angleichungen an Hintergrundfiguren auf Grabreliefs (S. 94–98). Exemplarisch das folgende Resümee: »Es lässt sich demnach nur sicher festhalten, dass auch der Typus Neapel 6162 vom grundsätzlichen Schema her der Ikonographie trauernder Hintergrundfiguren auf Grabreliefs folgt, ohne jedoch deren expressive Mimik und oft vernachlässigtes Äußeres zu übernehmen« (S. 97). Zurückhaltend bleibt der Autor hinsichtlich der Deutung und Benennung dieser Porträts.

Die ausführlich diskutierten Porträts des spartanischen Königs Archidamos aus der Villa dei Papiri und des Strategen Farnese (Kat. 28) werden wiederum in scharfen Gegensatz zu den Typen älterer Männer auf attischen Grabreliefs gestellt (S. 100–107, bes. 102). Unabhängig von dieser methodischen Problematik überzeugen die Überlegungen zu den Bedeutungsspektren der verwendeten Bildformeln des Archidamosporträts und auch der zeitgenössischen Alexanderbildnisse (S. 105 f.). Für letztere ist insbesondere der Hinweis wichtig, dass die Anastolefrisur und die idealen Züge der Alexanderköpfe gerade keine Einreihung in eine gesellschaftliche Gruppe bedeuten, sondern eine heroisierende Überhöhung ausdrücken (S. 106).

Im folgenden Unterkapitel werden der bronzene Originalkopf Athen 6439 des »Faustkämpfers aus Olympia« (Kat. 7) und die Porträttherme Neapel 6154 (Kat. 6) behandelt (S. 107–112). Das bronzene Athletenbildnis aus Olympia mit seinen gegenüber anderen Sportlerdarstellungen auffallend individuell wirkenden physiognomischen Merkmalen wird mit der berühmten Nachricht bei Plinius zusammengebracht, wonach erst den dreimaligen Olympiasiegern das Aufstellen einer Statue mit persönlichen Bildniszügen gestattet war (S. 111). Bezüglich der Porträttherme aus Herkulaneum lehnt Piekarski die Deutung als Apollodor ab. Nach seiner Auffassung ließe sich das Kopfschema mit verschiedenen Figuren in herausgehobener Stellung verbinden, mit Königen, Heroen, Göttern, mythischen Herolden und sogar mit Philosophen. Unklar bleibt die vorgeschlagene Verbindung mit Figuren der Vasenmalerei, die sich »in emotionalen Ausnahmesituationen« befinden (S. 108 f.).

Es folgt ein Unterkapitel zum sogenannten Maussollos (Kat. 8) beziehungsweise den männlichen und weiblichen Porträts aus dem Mausoleum von Halikarnass (S. 112–116). Der Autor möchte Frisur und Tracht des »Maussollos« mit griechischen Götterdarstellungen archaischer und klassischer Zeit verbinden (S. 114 f.). Wenig stringent wirkt die Argumentation, wenn die Kleidung einerseits als »zeituntypisch« bezeichnet wird, und andererseits wenig später postuliert wird, dass die aufwendige Kleidung und der kurze Bart den »Maus-

sollos« als »bewußt auf sein Äußeres bedachten »Weltmann« charakterisierten (S. 114). Der Rezensent würde dagegen weiterhin einer Deutung den Vorzug geben, nach der es sich um das Bildnis eines Angehörigen der Hekatomnidendynastie in einheimisch karischer Tracht und mit schulterlangem Haar nach orientalischer Mode handelt. Auch die kräftigen Körperformen und Gesichtsproportionen lassen sich mit kleinasiatisch-orientalischen Idealen verbinden.

Im folgenden Unterkapitel zu den »Porträts mit Glatze« geht der Verfasser in gewohnter Weise von den Figurentypen auf den Grabreliefs aus und stellt fest, dass glatzköpfige Männer dort insgesamt selten und überwiegend erst seit der Mitte des vierten Jahrhunderts bei den sogenannten Hintergrundfiguren auftreten. Dagegen beobachtet er Glatzköpfigkeit oder Andeutung davon bei über einem Drittel der im Katalog zusammengestellten Porträts. Er differenziert zwischen Vollglatze, »wenn der weit überwiegende Teil des Kopfes betroffen ist«, Halbglatze, wenn ungefähr »die Hälfte der Kalotte kahlköpfig ist«, und Stürlglatze, »wenn sich die Kahlköpfigkeit nur auf den geringeren Teil des Vorderkopfes erstreckt« (S. 120).

Wieder greift der Autor mit Recht weit aus und bezieht etwa den hochklassischen Bildnistypus Kapitoll 596 in die Betrachtung ein (S. 122 f.). In diesem möchte er wegen dessen Kahlköpfigkeit mit einiger Wahrscheinlichkeit ein Porträt des Aischylos erkennen, wobei er darin weitgehend der Argumentation von German Hafner folgt (Das Bildnis des Aischylos, Jahrb. DAI 70, 1955, 105–128 bes. 117–128). Das inschriftlich benannte Bildnis des attischen Redners Lysias mit seiner bis auf den Hinterkopf reichenden Glatze wird in die Jahre 380 bis 370 datiert und »als eine Ausweitung des Motivrepertoires des klassischen Bürgerbildes« verstanden (S. 124). Während der Autor in seiner Analyse glatzköpfiger Darstellungen soweit wiederum Johannes Bergemann folgt, kommt er auf Grund seiner These von der grundsätzlichen Differenzierung zwischen Grabrelieffiguren im Vordergrund und solchen im Hintergrund zu einem einschränkenden Urteil: »Kahlköpfigkeit eignet sich also auf den Grabreliefs nicht für die Darstellung eines Bürgers überhaupt, sondern nur für einen bestimmten Kreis« (S. 124). Die Vorstellung, dass es sich bei diesem Kreis um die weniger bedeutenden Mitglieder des Oikos handelt, wird etwa durch die vom Autor selbst angeführte Ilissosstele unwahrscheinlich gemacht. Den naheliegenden Gedanken, dass unterschiedliche Ausprägungen von Kahlköpfigkeit bei den überpersönlich gehaltenen Figuren der Grabreliefs lediglich mögliche ikonographische Merkmale der Altersdifferenzierung darstellen, während sie bei den Porträts darüber hinaus individuellen Charakter haben, formuliert Piekarski anfangs vorsichtig (S. 124), später mit etwas mehr Zuversicht (S. 126).

Die von der Analyse der Grabreliefs ausgehende Vorstellung genormter Darstellungsschemata erschwert dem Autor auch weiterhin einen unbefangenen Blick auf die Porträts. Abweichungen von den Figurentypen

der Funerärplastik werden als Vermischung gegensätzlicher Bildformeln verstanden, wobei es sich vor allem um angebliche Widersprüche zwischen Kopf- und Körperschemata handeln soll. Dies betrifft eine ganze Reihe benannter und unbenannter Porträts: Thukydidēs sei »trotz seiner Stirnglatze zwar kein wirklich alter Mann, dürfte aber gerade deshalb eigentlich nicht kahlköpfig sein« (S. 126); das gewählte Körperschema der Aischinesstatue passe »eigentlich nicht zum Kopfschema« (S. 128); der sogenannte Hypereides sei »wie aus Versatzstücken komponiert« (S. 134); der Bildnistypus Berlin Sk 317 – München 303 (Kat. 25) stelle eine »Vermischung höchst widersprüchlicher Bildformeln« dar, wobei bewusst unbürgerliche Züge durch positiv konnotierte Details »aufgefangen« würden (S. 146 f.), und auch bei der Sophoklesstatue ehemals im Lateran passten »Kopf- und Körperschema eigentlich nicht zusammen« (S. 153). Erkennt man dagegen die individuelle Note auch der Haar- und Bartgestaltung als Charakteristika der Porträts an, dann lösen sich diese problematischen Dichotomien auf. Als Beispiel mag die originale Marmorstatue des sogenannten Philosophen von Delphi (Kat. 37, S. 136–138) dienen, die Piekarski als Kombination des »Kopfschemas eines kahlköpfigen Greises mit dem Körperschema eines Mannes niedrigen oder mittleren Alters« problematisiert (S. 137). Nach meiner Auffassung reicht Glatze als alleiniges Merkmal nicht aus, um den Dargestellten als Greis zu charakterisieren, vielmehr handelt es sich um einen reiferen Mann mit den entsprechenden Alterszügen im Gesicht, aber auch den entsprechenden körperlichen Merkmalen. So erkennt man insbesondere in den Seitenansichten Erschlaffungen der Muskulatur im Bereich von Schultern, Oberarmen und Brust, wie sie in der griechischen Kunst dieser Zeit zur Kennzeichnung fortgeschrittenen Alters üblich sind.

In einem eigenen Abschnitt (S. 138–141) werden die Bildnistypen Albani 626 (Kat. 1) und der originale Bronzekopf Reggio di Calabria 17096 (Kat. 5) behandelt. Aufbauend auf Beobachtungen von Voutiras möchte der Autor die beiden Bildnisse zusammen mit den Porträts von Sokrates und Pindar in eine Bildnis-kategorie einordnen, in die ikonographische Merkmale von Mischwesen eingeflossen seien. Während für die Porträts des Sokrates eine überzeugende Kombination aus literarischen und archäologischen Quellen vorliegt und für das Pindarbildnis zumindest nachvollziehbare Vergleiche zu Kentaurenköpfen angeführt werden können (s. etwa die Überlegungen bei N. Himmelmann, *Minima Archaeologica* [1996] 104–107 oder ders., *Die private Bildnisweihe bei den Griechen* [2001] 6 f.; 64–67), sind im Falle der beiden anonymen Porträts die angeführten Merkmale völlig unspezifisch: So sollen »Stirnglatze, Brauenform und Langbärtigkeit« des Bildnisses Albani 626 von Mischwesen entlehnt sein; der Bronzekopf aus Porticello weise eine »außerordentliche ... Ähnlichkeit ... zu Darstellungen von Mischwesen« auf (S. 140), wobei der Nachweis der behaupteten Übereinstimmungen ausbleibt.

Der Kopf aus Porticello muss auch typologisch zunächst einmal im Vergleich mit erhaltenen griechischen Originalarbeiten beurteilt werden, vor allem mit den Bronzen. Manches im Kontrast zu den römischen Marmorkopien außergewöhnlich drastisch wirkende Motiv wird dadurch relativiert. Ich kann jedenfalls die behauptete »große Ähnlichkeit mit Silenen« nicht sehen und teile auch das wiederum aus dem Vergleich mit dem sogenannten Bürgerideal gewonnene Resümee nicht: »Wenn der Typus Albani 626 unbürgerlich ist, dann ist der Porticello-Kopf regelrecht antibürgerlich« (S. 141). Hinsichtlich der Deutung dieses wichtigen Porträts vermisst man eine gründliche Auseinandersetzung mit den übrigen Bestandteilen des Fundkomplexes sowie eine Thematisierung des Details der um den Kopf verlaufenden Rille, die eine ehemals vorhandene Binde oder einen Kranz bezeugt; vermutlich folgt der Autor hier einem Vorschlag von Himmelmann (*Realistische Themen* a. a. O. 75), der aber sicher zu Unrecht an einen technischen Grund dachte.

Auch die »Porträts mit Stirn-/Halbglatze und langen Haaren« werden in gewohnter Weise ganz vor dem Hintergrund der Figurentypen auf Grabreliefs behandelt, was etwa für das Porträt des Euripides Farnese in der Schlussfolgerung mündet, es handle sich bei diesem Typus um einen Rückgriff auf ein besonderes Würdeschema, weil eine entsprechende Erscheinungsform auf den Grabreliefs nicht nachzuweisen sei (S. 144 f.).

Im abschließenden Teil des Kapitels folgen unter der Überschrift »Sonstige Porträts« Bildnisse, die eine Wulstbinde oder einen Reif im Haar tragen (S. 149–157). Der letzte behandelte Porträttypus Berlin Sk 322 – Vatikan 10041 (Kat. 47) mit seinem charakteristischen Haarkranz aus Ringellocken macht nochmals die Schwierigkeiten bei der typologischen Beurteilung gerade der unbenannten Porträts deutlich (S. 158–160). Der Autor diskutiert zwei Erklärungsmodelle, nämlich die Angleichung an altertümliche Götterköpfe oder die Übernahme von Porträtzügen durch ein Götterbild, und resümiert: »So lange keine sicheren Beweise gefunden werden, sollte man ... von der einfacheren Lösung ausgehen ..., daß es sich nicht um eine Angleichung des Hermes an einen (alten) Verehrer, sondern in der Tat um ein wirkliches Porträt mit götterhaften Zügen handelt« (S. 160). Der Rezensent gesteht, dass ihm weder der eine noch der andere Gedanke gekommen wären.

In der relativ ausführlichen Zusammenfassung nehmen erwartungsgemäß die Ausführungen zum typologischen Zusammenhang zwischen den Porträts und den Figuren auf den Grabreliefs den breitesten Raum ein (S. 162–165). Prononcierter als in den vorangegangenen Kapiteln formuliert der Autor die Gattungsunterschiede – sichtlich bemüht, sich von der These des »Bürgerporträts« abzusetzen, die nicht ganz zu Recht als *Opinio communis* bezeichnet wird (S. 162). Gerne möchte man dem Autor zustimmen, wenn er formuliert: »Es wäre daher vollkommen falsch, wollte man die Ikonographie der Grabdenkmäler als normativen Maßstab für die Porträtkunst bezeichnen« (S. 165). Doch

bleibt das Dilemma der Orientierung an der vorgeblichen Leitgattung deutlich, wenn zuvor gesagt wird: »Zwar dienten die Bürgerdarstellungen auf den attischen Grabreliefs den Porträtkünstlern tatsächlich des öfteren als Maßstab, doch handelt es sich – abgesehen vom ›Normalschema‹ – nur in den wenigsten Fällen um die wirklich repräsentativen Bürgerfiguren« (S. 163), woraus der Schluss gezogen wird, es habe offenbar kein Problem darin bestanden, »sich im Habitus einer minder repräsentativen Hintergrundfigur abbilden zu lassen« (S. 165).

Zum formellen Duktus des Buches ist zu bemerken, dass gelegentlich gewisse Eigenheiten, ja Manierismen bei der sprachlichen Umsetzung der beobachteten bildnerischen Gestaltung der Porträts auftreten. Beispiele: Die Anastole ist »über die Toleranz hinaus auf die rechte Stirnhälfte verrutscht« (S. 13); »den loserer Einbezug der Gesichtsorgane in das Gesichtsfeld« (S. 21); »der Aufbau [sc. des Gesichtes] ist stockender und komprimierter« (S. 21); »die steile Stirn, die sich ihrerseits lastend über die aufgebrochene Brauenpartie schiebt« (S. 23); »die Frisur liegt dem Schädel wie ein druckloses Polster auf« (S. 30); »beginnen die Wangen, zu den Ohren hin zu fliehen, das Gesicht spitzt sich allmählich zu« (S. 32 f.); »die weichen, runden Brauenbögen, die zu den Schläfen hin flächig entblößt werden« (S. 37); »ist bei dem Berliner Porträt ... das beginnende Fliehen der Wangen zu bemerken« (S. 39); »greifen die Geheimratsecken tiefer in die Haarmasse ein« (S. 77); die »Wangen des Porträts sind spröde und werden von einer leicht schlaffen Epidermis überspannt« (S. 97 f.). Man muss befürchten, dass solche Stilblüten im doppelten Wortsinn der ohnehin zu beobachtenden Tendenz Vorschub leisten, die Ergebnisse der Stülforschung deutscher Prägung außerhalb unseres Sprachraumes zu ignorieren.

Als Gesamteindruck ist festzuhalten, dass das Werk von Piekarski eine ungemein fleißige Arbeit ist, die das schwierige – fast möchte man sagen: undankbare – Material und die entsprechende Forschungsliteratur zusammenstellt. Hervorzuheben ist insbesondere das im Katalogteil geleistete Bemühen um eine Analyse und chronologische Einordnung der erhaltenen römischen Kopien. Die Orientierung an einem Zweig der jüngeren Forschung mit seiner starken Betonung der Rolle des sogenannten Normalbürgers – einschließlich entsprechender Gegenreaktionen – führt bei der Beurteilung der Porträts zu einer gewissen Beschränkung auf die Frage nach dem Grad der Abhängigkeit von einem postulierten bürgerlichen Darstellungsschema. In diesem Zusammenhang erscheint auch die als Grundlage der Typologie dienende Vorstellung problematisch, wonach die Figurenschemata der Grabreliefs, insbesondere die der Hintergrundfiguren, als Vorbilder für die rundplastischen Porträts gedient hätten. Ältere Forschungsmeinungen werden zumeist sehr sorgfältig abgewogen, in der Synthese aber mangelt es an methodischer Stringenz, und man wünschte dem Autor gelegentlich mehr Mut zu eigenen Urteilen. Trotzdem löst die Arbeit weitgehend die hohen Erwartungen ein, die man von einer

Behandlung des gewählten Themas im Rahmen einer Arbeit der zu Recht berühmten Bonner Stilschule der Klassischen Archäologie erhoffen konnte.

Frankfurt am Main

Harald Schulze