



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Das ist eine digitale Ausgabe von / This is a digital edition of

Junker, Klaus

Der klassische Stil und die sozialen Grenzen seiner Anwendung

aus / from

Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 138, 2023

DOI: <https://doi.org/10.34780/26di-42tp>

Herausgebende Institution / Publisher:
Deutsches Archäologisches Institut

Copyright (Digital Edition) © 2023 Deutsches Archäologisches Institut
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0
Email: info@dainst.de | Web: <https://www.dainst.org>

Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

Terms of use: By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

IMPRESSUM

Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

erscheint seit 1886/*published since 1886*

JdI 138, 2023 • 292 Seiten/*pages mit/with 130 Abbildungen/illustrations*

Herausgeber/Editors

Philipp von Rummel • Katja Piesker
Deutsches Archäologisches Institut
Zentrale
Podbielskiallee 69–71
14195 Berlin
Deutschland
www.dainst.org

Wissenschaftlicher Beirat/Advisory Board

Marianne Bergmann (Göttingen), Adolf H. Borbein (Berlin), Luca Giuliani (Berlin), Lothar Haselberger (Philadelphia),
Henner von Hesberg (Berlin), Tonio Hölscher (Heidelberg), Eugenio La Rocca (Rom), Andreas Scholl (Berlin),
Anthony Snodgrass (Cambridge), Theodosia Stephanidou-Tiveriou (Thessaloniki), Markus Trunk (Trier),
Martin Zimmermann (München)

Peer Review

Alle für das Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts eingereichten Beiträge werden einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren durch internationale Fachgutachterinnen und -gutachter unterzogen./*All articles submitted to the Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts are reviewed by international experts in a double-blind peer review process.*

Redaktion und Layout/Editing and Typesetting

Gesamtverantwortliche Redaktion/*Publishing editor*:

Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste, Berlin
(<https://www.dainst.org/standort/zentrale/redaktion>), redaktion.zentrale@dainst.de

Für Manuskriptenreichungen siehe/*For manuscript submission, see*: <https://publications.dainst.org/journals/index.php/jdi/about/submissions>

Redaktion/*Editing*: Wissenschaftslektorat Löwe/Schulte-Beckhausen, Berlin

Satz/*Typesetting*: le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Corporate Design, Layoutgestaltung/*Layout design*: LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

Umschlagfoto/*Cover illustration*: Palacio de Lebrija, Sevilla (Foto: David Ojeda)

Druckausgabe/Printed edition

© 2023 Deutsches Archäologisches Institut

Druck und Vertrieb/*Printing and Distribution*: Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden (www.reichert-verlag.de)

P-ISSN: 0070-4415 – ISBN: 978-3-7520-0753-4

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Eine Nutzung ohne Zustimmung des Deutschen Archäologischen Instituts und/oder der jeweiligen Rechteinhaber ist nur innerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes zulässig. Etwaige abweichende Nutzungsmöglichkeiten für Text und Abbildungen sind gesondert im Band vermerkt./*This work, including all of its parts, is protected by copyright. Any use beyond the limits of copyright law is only allowed with the permission of the German Archaeological Institute and/or the respective copyright holders. Any deviating terms of use for text and images are indicated in the credits.*

Druck und Bindung in Deutschland/*Printed and bound in Germany*

Digitale Ausgabe/Digital edition

© 2023 Deutsches Archäologisches Institut

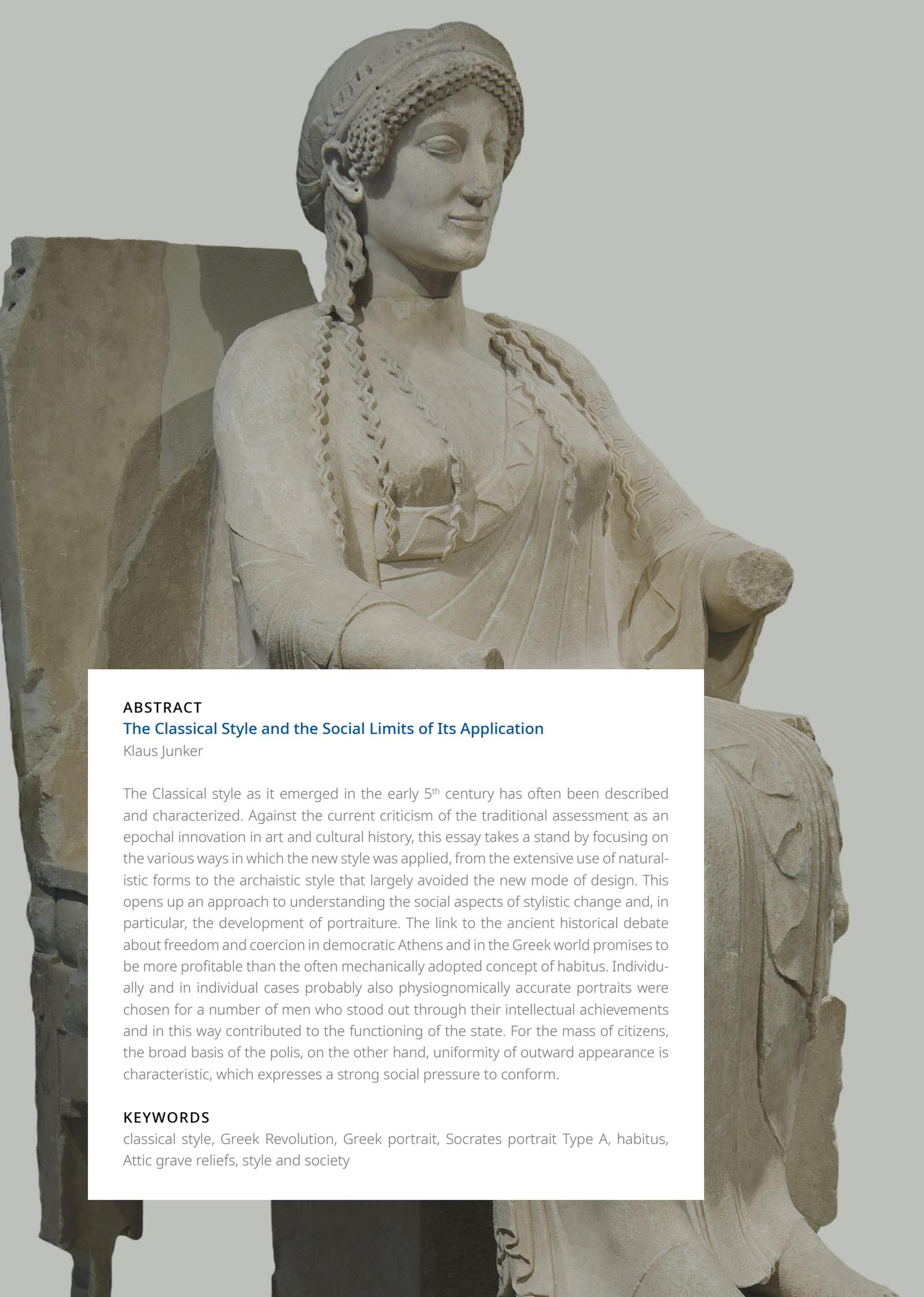
Webdesign/*Webdesign*: LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

XML-Export, Konvertierung/*XML-Export, Conversion*: digital publishing competence, München

Programmierung Viewer-Ausgabe/*Programming Viewer*: LEAN BAKERY, München

E-ISSN: 2702-444X – DOI: <https://doi.org/10.34780/0k12-d1gs>

Zu den Nutzungsbedingungen siehe/*For the terms of use see* <https://publications.dainst.org/journals/index/termsOfUse>



ABSTRACT

The Classical Style and the Social Limits of Its Application

Klaus Junker

The Classical style as it emerged in the early 5th century has often been described and characterized. Against the current criticism of the traditional assessment as an epochal innovation in art and cultural history, this essay takes a stand by focusing on the various ways in which the new style was applied, from the extensive use of naturalistic forms to the archaistic style that largely avoided the new mode of design. This opens up an approach to understanding the social aspects of stylistic change and, in particular, the development of portraiture. The link to the ancient historical debate about freedom and coercion in democratic Athens and in the Greek world promises to be more profitable than the often mechanically adopted concept of habitus. Individually and in individual cases probably also physiognomically accurate portraits were chosen for a number of men who stood out through their intellectual achievements and in this way contributed to the functioning of the state. For the mass of citizens, the broad basis of the polis, on the other hand, uniformity of outward appearance is characteristic, which expresses a strong social pressure to conform.

KEYWORDS

classical style, Greek Revolution, Greek portrait, Socrates portrait Type A, habitus, Attic grave reliefs, style and society

Der klassische Stil und die sozialen Grenzen seiner Anwendung

¹ In der Forschung zu den Kunstformen der griechischen Klassik und insbesondere zum Stilwandel von der archaischen zur klassischen Zeit haben sich in jüngerer Zeit die Perspektiven stark verschoben¹. Die traditionelle Position lautet, dass es sich bei dem Stilwandel um einen fundamentalen Umbruch handelt, der die Forschung vor zwei Herausforderungen stellt: ihn als künstlerisches Phänomen in angemessener Weise zu beschreiben und ihn als historisches Phänomen zu kontextualisieren. In der neueren Forschung dagegen wird die Existenz eines künstlerischen Umbruchs vielfach negiert und werden die Kontinuitäten zwischen archaischer und klassischer Darstellungsweise herausgestellt, mit der Folge, dass die Stilentwicklung als Gegenstand der historischen Analyse unvermeidlich an Bedeutung verliert. In dieser Diskussion, zu der in den letzten zwei Jahrzehnten zahlreiche Arbeiten erschienen sind, spielt das Porträtschaffen eine herausgehobene Rolle. Im ersten und zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung werden die lange etablierte Sicht auf die Stilentwicklung sowie die grundlegende Kritik an der Vorstellung eines tiefen Umbruchs zwischen archaischer und klassischer Zeit skizziert, dazu die Gründe für die Skepsis gegenüber der traditionellen Perspektive erläutert. Der eigentlich bemerkenswerte Zug der Entwicklung besteht jedoch darin, wie im dritten Teil dargelegt wird, dass der neue klassische Stil nur partiell angewandt wurde, ein Phänomen, das in analoger Form auch in anderen frühen Kulturen beobachtet werden kann. Der vierte Teil fragt schließlich danach, inwiefern die sozio-politischen Verhältnisse der Anwendung des klassischen Stils Grenzen gesetzt haben. Leitfragen dabei sind: In welcher Weise kann der Befund auf der Ebene der Darstellungsformen mit einem anderen in demselben Zeithorizont sich vollziehenden grundlegenden Wandel, dem zur demokratisch verfassten Gesellschaft, verbunden werden? Inwiefern lässt sich die Verbindung von persönlicher Freiheit und neuen Zwängen, wie

¹ Der Aufsatz geht aus einem Vortrag auf der Tagung »Ästhetik versus Programmatik? Perspektiven der archäologischen Stilkforschung« in Tübingen im März 2019 hervor. Ich danke den Teilnehmern der Tagung für die rege Diskussion meines Vortrags sowie Adolf H. Borbein für die kritische Lektüre des Manuskripts. Der vorliegende Aufsatz steht in engem Zusammenhang mit der in den Tagungsakten publizierten Studie »Der klassische Stil und die Kunst der Unterscheidung«, in der die aktuelle Debatte zur Definition des klassischen Stils und der Wandel des Forschungsinteresses an der Formanalyse im Vordergrund stehen.

sie in demokratisch verfassten Gesellschaften typisch ist, mit der nur eingeschränkten Anwendung des klassischen Stils korrelieren? Diese Thematik berührt Grundfragen der klassisch-archäologischen Forschung über das engere Thema hinaus: Was ist Entwicklung, genauer: Was ist eine qualitative, was eine nur quantitative oder graduelle Veränderung? Ferner: Inwieweit lassen sich Veränderungen der Form mit Veränderungen der zeitgenössischen Lebens- und Ideenwelt verbinden?

Der klassische Stil als epochale Neuerung

² In der Frage, was den neueren klassischen vom älteren archaischen Stil absetzt, hatte die ältere Forschung eine weitgehend einmütige – und wie ich denke: zutreffende – Position². Kernpunkte sind die größere Naturnähe der Darstellung und die ihr zugrundeliegende neue Auffassung von ›Realität‹. Der Versuch einer Definition³ lässt sich wohl am besten unternehmen, indem man das Stichwort ›Naturnähe‹ mithilfe von zwei Kategorien konkretisiert, die sachlich zwar miteinander zusammenhängen, der klareren Darstellung wegen aber zunächst getrennt betrachtet werden sollen: die Auffassung der menschlichen Figur als das organische Gebilde, das sie tatsächlich ist, sowie die ausgeprägt naturgetreue Wiedergabe der Oberflächenformen. Einige knappe Erläuterungen zu dem viel behandelten Gegenstand sollen als Grundlage für die anschließende Diskussion genügen.

³ Bei archaischen Figuren werden Bewegung und Aktion, wozu auch das Stehen einer Figur gehört, als abstraktes Konzept umgesetzt. Als Beispiel dient hier die bekannte früharchaische Statue aus Attika in New York⁴ (Abb. 1). Das linke Bein ist vor-, das rechte zurückgestellt, ohne dass dies konsequent als Gehen oder Stehen ausgeführt wäre – der paradoxe Ausdruck ›Schrittstand‹ stellt einen Versuch dar, diese nach modernen Maßstäben inkonsequente Darstellungsweise begrifflich zu fassen. Einzelne Muskelpartien sind in prononcierter Weise angespannt, insbesondere an den Beinen und Armen, die Beuge der leicht angewinkelten Arme ist gegen die natürliche Haltung zum Betrachter herausgedreht. Nicht unmittelbar wahrnehmbare Asymmetrien verstärken den Eindruck, eine spannungsreich gestaltete Figur vor sich zu haben. Bewegung wird mithin zwar mittels einzelner Elemente wiedergegeben, doch sind diese weitgehend unverbunden. Es besteht bei diesem additiven Gestaltungskonzept nicht der Anspruch, den Vorgang des Gehens oder Stehens in kohärenter Weise in der bildhauerischen Form zu fassen.

⁴ Zur Klassik hin wird mit dem Kontrapost eine völlig neue Auffassung der menschlichen Figur visualisiert. Um eine Originalstatue als Beispiel zu verwenden: Bei der Figur des Zeus aus dem Ostgiebel des Zeus-Tempels in Olympia⁵ (Abb. 2) nimmt das durchgedrückte rechte Bein die Hauptlast des Körpers auf, während das linke Bein angewinkelt ist. Diese Entgegensetzung von Standbein und Spielbein hat zur Folge, dass sich die Hüfte ein wenig zur Spielbeinseite senkt und dass die *linea alba* in der Mitte des Oberkörpers einen sanften Bogen zum Halsansatz hin beschreibt. Den Aufbau des Körpers von der Fußstellung bis zur Kopfwendung und der Haltung der Arme in der richtigen Proportionierung und zudem als das organische System wiederzugeben, das es beim lebenden Menschen ist, war ohne Frage eine Aufgabe von überragender Bedeutung für die Bildhauer seit der frühen Klassik. Dies lässt sich an der Vielfalt der konkreten Ausformungen von Statuen des frühen und mittleren 5. Jahrhunderts ablesen und wird durch verstreute Zeugnisse der zeitgenössischen theoretischen Auseinandersetzung bestätigt.

² Aus der Fülle der Literatur vgl. zum Folgenden vor allem Borbein 1989; Martini 1990, 256–277; Tanner 2006; Smith 2007, 88–94; Neer 2010; Dietrich 2011; Vout 2014.

³ Für eine Definition der allgemeineren Kategorie ›Stil‹ s. u. § 39–40.

⁴ Richter 1960, Nr. 1 Abb. 25–32; Vorster 2002, 122 Abb. 190.

⁵ Kaminski 2004, 43 Abb. 43 c. d; Kyrieleis 2011, 40 f. Abb. 24 a.



1



2

5 In analoger Weise besteht zwischen archaischer und klassischer Zeit ein grundlegender Unterschied in der Gestaltung der Oberflächenformen. Die Inskriptionen sowohl des Gesichts wie auch des Körpers setzen sich in der älteren Epoche zu einem guten Teil von der Naturform deutlich ab. Beim Kuros in New York nähern sich die Augenbrauen der geometrischen Form eines Halbkreises an, die Augen sind kaum eingetieft in die Gesichtsfläche, die Lippen kommen in den Winkeln nicht zusammen, sondern laufen in die Wangen aus, was mitunter den Eindruck eines Lächelns erweckt. Der Rippenbogen gleicht einem Spitzbogen (bei späteren Kuroi dann eher einer Parabel), die Leistenlinie erscheint nicht als Vertiefung, sondern als aufgesetzter weicher Grat. Diese und andere Differenzen gegenüber dem Naturvorbild variieren stark von Figur zu Figur. Der positive Sinn dieser systematischen Abweichungen vom Naturvorbild ist evident, auch weil sich vergleichbare Formphänomene in vielen anderen Bereichen ›früher Kunst‹ beobachten lassen⁶. Es ist eine nicht von der tatsächlichen Gestalt, sondern von der Bedeutung oder vom Informationsgehalt der einzelnen dargestellten Elemente her entwickelte Form der Wiedergabe. Die große, in der Fläche ausgebreitete Augenpartie steigert die Präsenz des Gesichts, die Formung der Lippen ermöglicht das ›archaische Lächeln‹, vermutlich eine Bildchiffre für Überlegenheit, beim

Abb. 1: Kuros aus Attika. New York, Metr. Mus.

Abb. 2: Figur des Zeus aus dem Ostgiebel des Zeus-Tempels in Olympia

6 s. dazu u. § 45–48.



3

Abb. 3: Statue der sog. Thronenden Göttin. Staatl. Museen zu Berlin, Antikenslg.



4

Abb. 4: Figur des Sehers aus dem Ostgiebel des Zeus-Tempels in Olympia

einfachen Lineament des Oberkörpers gilt erneut, dass auf diese Weise die Grundform eines trainierten, für Wettkampf und Krieg tauglichen Körpers direkt fassbar ist⁷.

6 Wenn man als Beispiel für den seit etwa 480 v. Chr. etablierten klassischen Stil zunächst den Kopf der sog. Thronenden Göttin in Berlin⁸ aus der Zeit um 470/60 (Abb. 3) heranzieht, sind im Detail zwar auch leichte Überakzentuierungen festzustellen, etwa an der Brauenlinie und an den Lidern. Aber die Proportionierung der Gesichtsfläche – die Nase mit der leichten Einsattelung, die Form der Augen, die Lippen mit dem geraden Abschluss der Oberlippe und dem leicht konvexen Umriss der Unterlippe, die sanft gerundeten Wangen, das ein wenig vorspringende Kinn mit der leichten Wölbung auf der Unterseite – entsprechen in Frontal- wie in Seitenansicht der realen Erscheinung einer weiblichen Figur. Angemessen erscheint mir die Bezeichnung ›mimetisch‹ für diese Darstellungsform. Sie drückt den aktiven Vorgang der Nachbildung eines Naturvorbildes durch den Künstler, hier einen Bildhauer, aus; ›naturalistisch‹ bezeichnet dieselbe Sache, hebt aber stärker auf das Ergebnis ab. Gleichermäßen instruktiv in diesem Zusammenhang ist die Figur des Sehers aus dem Giebel in Olympia⁹ (Abb. 4). Die erschlaffte Brustmuskulatur und die Falten am etwas fülligen Bauch geben ebenso das Alter an wie die Stirnfalte und die Halbglatze. Naturalistisch ist hier auch ein motivisches Element. Der Griff an die Wange drückt zusammen mit dem leicht geöffneten Mund die Sorge um das Schicksal seines Herrn aus, der dabei ist, erneut ein mörderisches Wagenrennen zu starten.

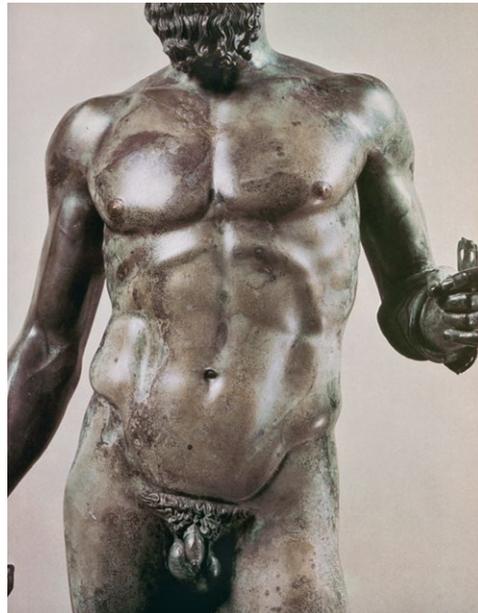
7 Für die Frauenfiguren archaischer Zeit mit ihren reichen Gewändern gilt dies in analoger Weise: Leitgedanke ist das wirkungsvolle Ausbreiten der Formen und Farben der Kleidung, nicht die Richtigkeit der Darstellung von Drapierung, Faltenverläufen etc.

8 Borbein 1988; A. Scholl in: Schwarzmaier – Scholl 2019, 114–118.

9 Kaminski 2004, 46 Abb. 43 r; Kyrieleis 2011, 41 Abb. 25.



5



6

7 Ein besonderes Signum der naturalistischen Darstellungsweise ist daneben die Wiedergabe auch des Zufälligen innerhalb der mimetischen Arbeitsweise¹⁰. Wertvolle Zeugnisse hierfür stellen die beiden Originalstatuen aus dem Meer bei Riace (Kalabrien) aus der Zeit um 440 v. Chr. dar¹¹ (Abb. 5. 6). Mit den leicht überlebensgroßen Bronzen haben sich zwei kontrapostische Statuen erhalten, die nach der Qualität der Ausarbeitung hohe oder sogar höchste künstlerische Ansprüche der Zeit vertreten. Abseits der großen, starken Formen, die die Erscheinung der Statuen bestimmen und die wesentliche Grundlage der kunsthistorischen Analyse sind, also Kopf, Haare, Körperaufbau, Muskulatur etc., weisen die beiden Figuren auch Gestaltungselemente auf, die im Gegensatz dazu nur kleine, für die künstlerische Wirkung jedoch bedeutsame formale Akzente setzen. Ich meine in erster Linie die Linien der Blutgefäße, die sich unter der ›Haut‹ abzeichnen. Indem die Bahnen der Blutgefäße, die bei erwachsenen Menschen zur natürlichen körperlichen Erscheinung gehören, bei der einen Statue auf die eine, bei der anderen auf die andere Weise verlaufen, zeigt sich der Sinn der Bildhauer für die Wiedergabe auch des Zufälligen – es hat in der Erscheinung dieser ›Idealfiguren‹ männlicher Stärke auch das Individuelle und damit letztlich Einmalige seinen Platz. Dass die konkrete Ausführung nicht einfach bildhauerischer Routine entspringt, kann man beim Vergleich der beiden Statuen sehen. Bei Statue A läuft ein Blutgefäß auffällig vom linken Oberschenkel zur Leistengegend, während der Rumpf keine entsprechenden Bildungen aufweist. Bei Statue B läuft umgekehrt an der linken Seite der Rumpfvorderseite ein Blutgefäß hinunter, das sich in der Leistengegend gabelt und dann verliert¹². Ebenso anschaulich ist das komplexe Netz der Blutgefäße (und Sehnen) auf der herabhängenden rechten Hand der beiden Männerfiguren¹³. Unabhängig von der anatomischen Richtigkeit der Wiedergabe entsteht durch die wechselnde Gestaltung dieser scheinbar nebensächlichen Details eine Art von individueller Oberflächensignatur der einen wie der anderen Statue.

Abb. 5: Bronzestatue A aus dem Meer bei Riace (Detail). Reggio di Calabria, Mus. Arch. Naz.

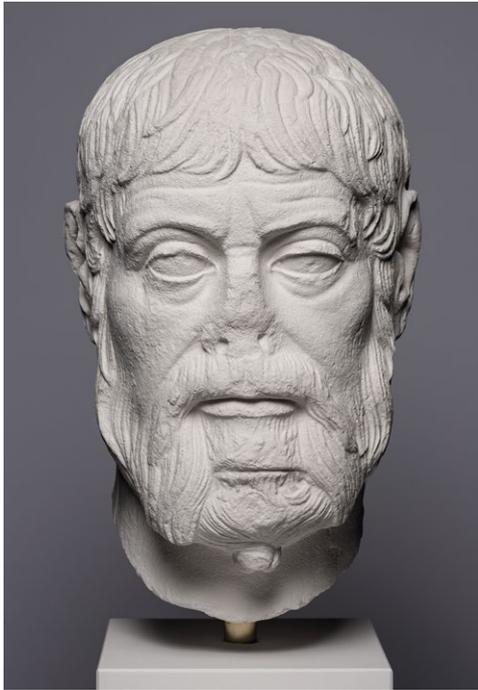
Abb. 6: Bronzestatue B aus dem Meer bei Riace (Detail). Reggio di Calabria, Mus. Arch. Naz.

10 Dass die Kunst des 5. Jahrhunderts, anders als die der archaischen Zeit, einen ausgeprägten Sinn für das Zufällige auch in der Motivik, insbesondere in der Reliefkunst, hat, bedarf keiner näheren Erläuterung. s. dazu auch unten im Zusammenhang mit dem Parthenonfries (u. § 59).

11 Riace 1984; Bol 2004b, 6 f. Abb. 7. 8.

12 Riace 1984, Taf. A 44. 45; B 44.

13 Riace 1984, Taf. A 47. 53; B 47. 53.



7

Abb. 7: Porträt des Pindar, römische Kopie. Oslo, Nasjonalgalleriet (Abguss, Arch. Inst. der Universität Göttingen)

8 Die Beobachtungen an den Bronzwerken leiten unmittelbar über zur Gestaltung des am meisten veränderlichen und persönlichen Teils des menschlichen Körpers, des Gesichts. Da originale Porträtstatuen fehlen, ist die Betrachtung hier auf die Analyse von römischen Kopien von Werken der frühen Klassik angewiesen¹⁴. Die beste Grundlage dafür, die stilistischen Neuerungen auf diesem Feld zu erfassen, bietet das Porträt des Pindar¹⁵ (Abb. 7). Der Dichter starb, gut 70-jährig, nach 446 v. Chr.; das Porträt ist sehr wahrscheinlich kurz danach entstanden. Es ist durch eine Namensbeischrift zuverlässig identifiziert und in etwa zehn untereinander recht verschiedenen Repliken des Kopfes dokumentiert; über die Gestalt des Körpers der Porträtstatue lässt sich nur spekulieren. Kennzeichnende Merkmale sind das langgezogene Gesicht, die leichte Zusammenziehung der Brauen und die – je nach Replik – mehr oder minder ausgeprägten Alterszüge, die sich vor allem in den Falten der Augenpartie und der Stirn zeigen. Der zeittypische volle Bart ist bereichert durch zwei rätselhafte, wie aufgesetzt wirkende Elemente: einen Knoten, mit dem das Barthaar unter dem Kinn zusammengefasst ist, und eine horizontale Einkerbung am Kinn. Diese Einkerbung scheinen schon die römischen Kopisten, die das Detail sehr unterschiedlich wiedergeben, nicht mehr verstanden zu haben. Vermutlich handelt es sich um ein weiteres Zierelement des Bartes, das zusammen mit dem Knoten unter dem Kinn auf zeichenhafte Weise dem Porträt eine individuelle Note gab¹⁶.

Inwieweit das Bildnis die Physiognomie des Pindar authentisch wiedergibt, lässt sich nicht entscheiden; zu rechnen ist – wie in der Forschung häufig angenommen – in jedem Fall mit einer Anknüpfung an konventionelle Darstellungsmuster der Zeit¹⁷. Was mit Bestimmtheit gesagt werden kann, ist, dass die beschriebenen Alterszüge für sich naturalistisch dargestellt sind und dass das Porträt mit den beiden Bartelementen so etwas wie persönliche Kennzeichen besitzt. In ihrer Gesamtheit machen die Gestaltungsformen den Kopf damit zu einem individuellen künstlerischen Werk in dem Sinne, dass es als Nachbildung allein des Individuums Pindar geschaffen worden ist. Es gehört zu den wesentlichen Errungenschaften der jüngeren Porträtforschung, den Blick nicht allein auf die – nur in Einzelfällen überprüfbare – Kategorie der physiognomischen Abbildungstreue zu richten, sondern, wie treffend formuliert wurde, »bildhafte Individualität«¹⁸ gegenüber einer standardisierten Wiedergabe von Gesichtern festzustellen. Damit wird es möglich, Porträtwerke wie das hier behandelte zuverlässig als Individualporträts einzustufen.

9 Um diesen definatorischen Versuch – und damit meine eigene Position – kurz zusammenzufassen: Was den klassischen vom archaischen Stil unterscheidet, ist zum einen der in ihm zutage tretende Sinn für organische Zusammenhänge und für Pro-

14 Statuen von Siegern in den athletischen Wettbewerben in Heiligtümern aufzustellen, muss, wie die epigraphische Überlieferung sowie insbesondere die Angaben bei Pausanias zu Olympia bezeugen, bereits im 6. Jahrhundert eine etablierte Praxis gewesen sein, die in klassischer Zeit mit größerer Intensität weitergeführt wurde; s. dazu Herrmann 1988; Smith 2007; Biard 2017, 53–78. 305–314; Keesling 2017, 10–13. 28–32. 83–91. Die archäologische Überlieferung erlaubt jedoch nicht einmal ansatzweise, die formale Entwicklung dieser Statuen am Übergang von der archaischen zur klassischen Epoche zu verfolgen. Für die im Zentrum dieser Untersuchung stehende Frage nach der Individualität der Darstellungsform können sie deshalb nicht herangezogen werden.

15 Zum Porträt des Pindar s. Bergemann 1991; Bol 2004c, 96–98 Abb. 69 a–d; Himmelmann 2001, 64–67; Keesling 2017, 73 f.

16 Raeck 2013, 188 rechnet auch die großen Ohren, allerdings als Aspekt der Altersschilderung, zu den individuellen Merkmalen des Porträts.

17 Verbreitet ist die Annahme, das Pindar-Porträt sei dem Kentaurenbild angeglichen, s. Himmelmann 2001, 64 Anm. 99, mit der älteren Literatur.

18 Vgl. zu Begriff und Idee Jaeggi 2008, 15. 92–95. – Für neuere Resümées der Forschungsdiskussion zum griechischen Individualporträt s. Junker 2007, 82–85; Jaeggi 2008, 21–36; Kovacs 2018.

zesse. In der gestalteten Figur ist jede Partie mit Bezug auf das Ganze und die anderen Teile festgelegt. Dies gilt für stehende Figuren (im Kontrapost) ebenso wie für Figuren in offenkundiger Bewegung¹⁹. Den anderen Unterschied macht die naturalistische Darstellungsweise der Oberfläche aus, was einen Sinn für das Zufällige, Einmalige und damit Individuelle einschließt. Das eine verbindet sich mit dem anderen, wenn individuell kennzeichnende Elemente eingesetzt werden, um einen bestimmten Vorgang zu schildern, etwa bei der Besorgnis des alten Sehers in Olympia (Abb. 4). Der archaische Stil ist demgegenüber bei der Gestaltung von Körper und Gesicht ganz auf das Typische gerichtet, auf die wirkungsvolle Visualisierung von Informationen und den damit verbundenen Werten.

10 Es ist viel darum gerungen worden, diese Unterschiede begrifflich zu fassen. Keiner der Begriffe oder keine der Formeln wird geeignet sein, alle wesentlichen Aspekte des Wandels zu benennen. Ein älteres, heute fast vergessenes Beispiel ist die Bezeichnung des älteren Stils als »vorstellig« oder »geradvorstellig«: Eine archaische – oder auch eine altägyptische – Männerstatue stellt, wie oben skizziert, etwas vor Augen, was zeitgenössischen Werten, Normen und »Sehweisen« entspricht. Es besteht, anders als in klassischer Zeit, aus diesem Grund kein Interesse, das Naturvorbild kohärent wiederzugeben²⁰. Ein aktueller, hundert Jahre jüngerer Definitionsversuch desselben Gegenstands lautet: »Archaic figures are conceived as bearers of a property of qualities and values. They are *what they possess*. [...] Classical figures are conceived as incorporations of potential physical and ethical capacities. They are *what they are able to achieve*.«²¹ Diese und viele andere Aussagen kreisen um den Gedanken, dass es insofern einen fundamentalen Unterschied gibt, als der ältere Stil eher statisch ist und Eigenschaften des Dargestellten nur vorstellt, während der jüngere Stil der Absicht dient, eine Figur authentisch als Organismus verständlich zu machen und – jedenfalls potentiell – als Individuum zu zeigen.

Die mimetische Darstellungsform als Problem der Forschung

11 Im Rahmen der eben skizzierten traditionellen Auffassung des Stilwandels wurden große Bemühungen angestellt, die Eigenart des Phänomens zu verstehen und es mit dem historischen Kontext zu verbinden. Die neuere Forschung ringt dagegen nicht nur mit der Frage nach dem Wie, sondern auch mit der Frage nach dem Ob: Gab es überhaupt einen Stilwandel? Gab es eine neue Darstellungsform, die man als fundamentalen Umbruch einordnen kann? Viele Stimmen verneinen die eben gestellte Frage und kündigen damit einen seit Jahrzehnten oder fast schon seit Jahrhunderten bestehenden Konsens auf. Tatsächlich vollzog sich der Stilwandel nicht schlagartig, sondern in einem allmählichen Prozess. Außerdem betraf er die verschiedenen Darstellungsbereiche nicht in gleichem Maße. Zunächst verlangt der letztgenannte Punkt einige Erläuterungen, um für die Auseinandersetzung mit der Forschungsdiskussion zu dieser Thematik eine Grundlage zu schaffen.

12 Um als Erstes die Statuen von Riace aufzugreifen: In der neueren Literatur wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass das Muskelbild, so »realistisch« die Männerfiguren als Ganze auf den ersten Blick erscheinen mögen, nicht natürlichem Wuchs

19 Das Interesse an Prozessen zeigt sich, was hier nur angedeutet werden kann, auch bei mehrfigurigen Ensembles wie den Giebelkompositionen im Zusammenspiel der Figuren, besonders anschaulich am Aphaia-Tempel auf Aegina, im Gegensatz von parataktisch angeordneten Zweikampfgruppen im Westgiebel und dynamischem Geschehen auf der Ostseite: Knell 1990, 68–78.

20 Grundlegend hierzu und weit über die Ägyptologie hinaus rezipiert Schäfer 1963.

21 Hölscher 2018, 243 (Hervorhebungen T. Hölscher).



8

Abb. 8: Porträt des Perikles, römische Kopie. Staatl. Museen zu Berlin, Antikenslg.

entspreche und auch nicht mit irgendeiner Form von Training zu erreichen sei²². Diese Beobachtung bezieht sich insbesondere auf die mit einem markanten Knick verlaufende, stark eingetiefte Leistenlinie. Diese Art der Gestaltung stellt keine Besonderheit der Riace-Bronzen dar, sondern ist in analoger Form auch bei anderen Werken der Zeit anzutreffen, etwa beim *Doryphoros* des Polyklet, obwohl der Bildhauer nach allem, was wir wissen, doch systematischer als jemals ein Künstler zuvor Perfektion bei der Proportionierung der Körper seiner Statuen anstrebte. Abweichungen von der Norm anatomischer ›Richtigkeit‹ sind noch an vielen anderen Werken festgestellt worden. Richard Neer sagt treffend über dieses scheinbare Paradox: »Certain distortions are only recognizable as such in the context of a work that is otherwise mimetic.«²³ Als in sich widersprüchlich könnte man auch klassifizieren, dass verschiedene Werke des Polyklet mit einem sehr ausgeprägten Kontrapost einem Grundmuster beim Körperaufbau folgen, obwohl jeweils unterschiedliche Personen und Situationen dargestellt sind. Das Diktum des Plinius, der Bildhauer habe seine Statuen *paene ad unum exemplum* geschaffen, wird durch die archäologische Überlieferung unterstützt²⁴.

13 Wie eng die neue naturalistische Darstellungsweise und der Verzicht auf ihre konsequente Anwendung zwei Aspekte desselben Phänomens darstellen, tritt nirgendwo so deutlich hervor wie im Porträt. Das eben angeführte Bildnis des Pindar diene als Beispiel dafür, wie ein Individualporträt des 5. Jahrhunderts ausgesehen haben kann, individuell jedenfalls in dem Sinne, dass naturalistische Elemente eingesetzt werden, um ein in *künstlerischer* Hinsicht einmaliges Werk zu schaffen. Das fast noch in demselben Zeithorizont entstandene Porträt des Perikles (Abb. 8) kann als Vertreter eines gegenteiligen Konzepts verstanden werden²⁵. Das annähernd sicher bald nach dem Tod des athenischen

Politikers im Jahr 429 geschaffene Bildnis kann mit dessen äußerer Erscheinung, wie die Zeitgenossen sie von vielen öffentlichen Auftritten kannten, wenig gemein gehabt haben. Zum einen ist beim Alter des mit etwa 60 Jahren Verstorbenen eine Rückprojektion um mindestens 20 Jahre vorgenommen worden, zum anderen hat das Porträt eine konventionelle Gesichtsform der Zeit erhalten. Diese Aussage kann man zuverlässig treffen, auch wenn das verlorene Original anhand von drei römischen Kopien erschlossen werden muss. Die ovale Gesichtsform mit den regelmäßigen, klar artikulierten Zügen, dem leicht geschwungenen Mund, dem gewellten Haupthaar und dem ähnlich gestalteten, aber kürzeren Barthaar findet sich an vielen anderen Köpfen der Zeit, an Grabreliefs und auch etwa am Parthenonfries. Einzig der Helm, mit dem wohl auf das viele Jahre ausgeübte Amt des Strategen hingewiesen wird, stellt ein – allerdings ganz äußerliches – persönliches Merkmal dar, dazu ein eher kollektives als ein individuelles. Eine so große Differenz der Konzeption, wie sie zwischen den Porträts des Pindar und des Perikles besteht, kann nicht als Resultat von Entwicklung verstanden werden. Was hier in demselben Medium und innerhalb eines kurzen Zeitraums geschaffen worden ist, hat, wie es auch von der weiteren Überlieferung bestätigt wird, offenkundig mit Möglichkeiten zu tun: Die für den klassischen Stil typischen Gestaltungsweisen sind, je nach Kontext, sehr unterschiedlich intensiv angewandt worden.

22 Neer 2010, 148–155; Spivey 2013, 37.

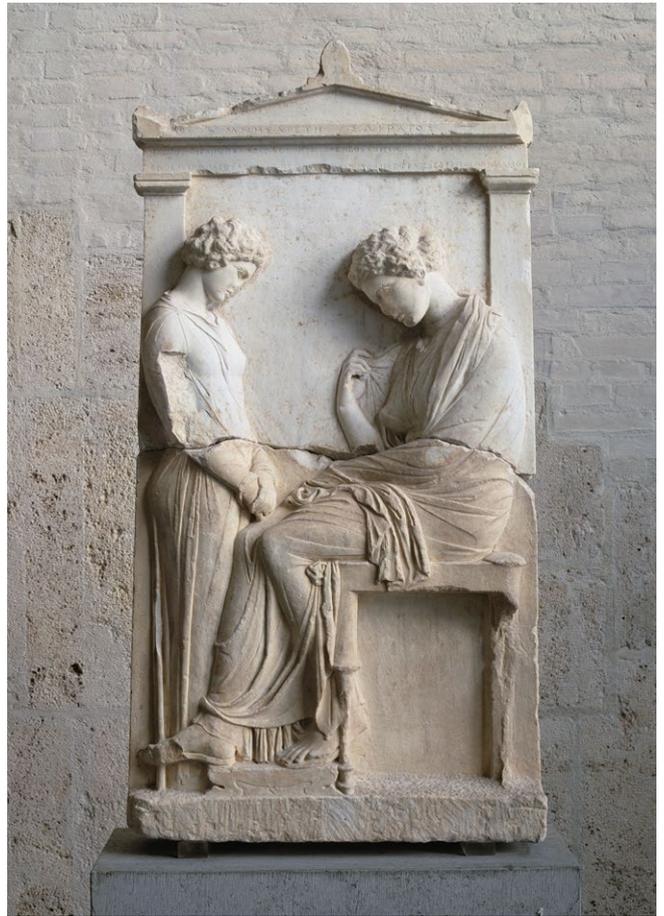
23 Neer 2010, 154.

24 Plin. nat. 34, 56. Vgl. dazu Borbein 1996, bes. 70–73.

25 Krumeich 1997, 114–125 (mit der älteren Lit.); Biard 2017, 274–276; Keesling 2017, 128–135.

14 Ein beredtes Zeugnis für diese Tatsache stellen auch die klassischen Grabreliefs dar, insbesondere das große Corpus aus Athen und Attika, wo um 430 nach einem etwa zwei Generationen lang wirksamen Luxusgesetz die Aufstellung von Grabreliefs wieder einsetzt²⁶. Obwohl stets einzelnen, in aller Regel durch Inschriften explizit benannten Personen gewidmet, weisen die Reliefs weitestgehend uniforme Gesichter und auch stark konventionalisierte Darstellungsmotive auf, kommen also ohne im engeren Sinne individualisierende Gestaltung aus. Individuelles – im weitesten Sinne – findet sich im Bild fast nur in Form der vielfältigen Variation von Grundmustern; Gleiches gilt im Kern auch für die häufig auf der Rahmenarchitektur angebrachten Epigramme, die hier und da eine Andeutung zur Biographie machen und sich durch die Sprachform voneinander absetzen. Der klassische Stil mit seiner besonderen Nachahmungsqualität wird auf den attischen Grabreliefs genutzt, um Figuren und Szenen zu visualisieren, als wären die Verstorbenen noch gegenwärtig²⁷. Einzelne stehende, sitzende oder kämpfende Figuren sowie kleine Gruppen in familiärer Interaktion erscheinen lebensnah vor den Betrachtern. So weisen etwa die Gewänder der beiden Figuren auf dem Relief für Mnesarete in München aus der Zeit um 400 v. Chr. (Abb. 9) eine Vielfalt von Faltsystemen auf, um auf differenzierte Weise flächig-plane Partien von solchen abzusetzen, bei denen der Stoff sich in unterschiedlichem Maß staut²⁸; zudem sind, um den Stoff als fein und edel erscheinen zu lassen, an mehreren Stellen die Körperformen naturalistisch wiedergegeben. Die beiden Köpfe dagegen folgen einem Grundtypus der Zeit und sind in ihren Proportionen auch untereinander fast identisch. Kleine situative Elemente – der beiläufige Griff der Sitzenden in das Gewand, die auf dem Schemel weit vor- und zurückgestellten Füße – unterstreichen das Zufällige und Momenthafte der wiedergegebenen Situation. Zusammen mit der Polychromie, die die Hautflächen und die bekleideten Partien vor dem Hintergrund absetzten und die plastische Wirkung markant verstärkt haben müssen, besaßen die Figuren ohne Frage eine lebensnahe Erscheinung, die angesichts der jetzt marmorweißen Oberflächen nur schwer vorstellbar ist.

15 Es gibt somit gleich zwei bedeutende kunstgeschichtliche Phänomene, die kulturhistorisch erklärungsbedürftig sind: die Entstehung von etwas grundlegend Neuem sowie die beschränkte Anwendung dieser Neuerung. Die Qualität einer Interpretation muss sich daran messen lassen, inwieweit sie in der Lage ist, *beide* Erscheinungen befriedigend zu erklären. Zuvor muss auf verschiedene Widerstände der Forschung, sich mit diesem Gegenstand zu befassen, eingegangen werden. Die Beschäftigung mit der Forschungsgeschichte dient dem Zweck, Entstehung und Hintergrund der heute vertretenen Positionen zu beleuchten.



9

Abb. 9: Grabrelief der Mnesarete aus Athen. München, Glyptothek

26 Zu attischen Grabreliefs und den Möglichkeiten einer sozialgeschichtlichen Interpretation s. Humphreys 1980; Meyer 1989; CAT I; Breuer 1995; Bergemann 1997; Himmelmann 1999, 39–47; Closterman 2007; von den Hoff 2019.

27 Zur bildlichen Umsetzung des Konzepts von simultaner Trennung und Verbundenheit s. Himmelmann 1999.

28 Vierneisel-Schlörb 1988, 19–25.

16 Lange stand die Forschung im Banne einer vom Klassizismus bestimmten Position. Diese hebt darauf ab, dass die Wiedergabe individueller Elemente der äußeren Erscheinung zur Folge habe, dem Zufälligen und letztlich Banalen Raum zu geben, statt die Aufmerksamkeit auf überindividuelle, ethische Werte zu lenken²⁹. Die griechischen Künstler der Klassik hätten deshalb in der künstlerischen Praxis stets mindestens eine Balance zwischen der mimetischen und der ›idealisierenden‹ Art der Darstellung gewahrt. Für die Porträtforschung hat dieser Ansatz besonders nachteilige Folgen. Wenn die Wiedergabe physiognomischer Ähnlichkeit, etwas überspitzt formuliert, als künstlerischer Irrweg erscheint, kann es auch nicht verwundern, wenn die Entstehung von Individualporträts vielen als eine Entwicklung erst der späten Klassik oder des Hellenismus galt. Tonio Hölscher konstatiert 1971 »eine gewisse Verachtung des Klassizismus gegen die ganze Gattung des Porträts, so dass noch heute paradoxerweise in vielen (und gerade den gedankenreichsten) Arbeiten über die Entstehung der Bildniskunst weniger die Entdeckung des Individuellen als das lange Festhalten am ›Ideal‹ als die eigentlich charakteristische und große Leistung der Griechen angesehen wird«³⁰.

17 Die Stilkritik, lange Zeit ein Herzstück klassisch-archäologischer Methodik, hat in den letzten Jahrzehnten als analytisches Verfahren generell an Ansehen verloren, eine Entwicklung, die zu einem starken Hemmnis für die Erforschung des klassischen Stils im Allgemeinen und des Porträts im Besonderen geworden ist. Vielen erscheint das qualitative Arbeiten, über die Analyse von Gestaltungsformen nicht nur elementare Klassifizierung zu betreiben, sondern etwa auch Stilepochen zu unterscheiden und die Eigenart der Werke einer Epoche inhaltlich zu interpretieren, als schwer nachvollziehbar und damit als unzuverlässig³¹. Die Gründe für solche methodologischen Konjunkturen – und Rezessionen – sind stets vielfältig. Einiges lässt sich jedoch zuverlässig benennen. Zum einen hat die häufig ungeniert betriebene Praxis, einführende Interpretationen einzelner Porträts mit bündigen Ergebnissen zu entwickeln, dazu auf allzu schmaler Befundbasis, dem Verfahren grundsätzliche Kritik eingebracht. Dem Porträt des Pindar »bäuerische Züge« zu bescheinigen und seine Erscheinung »fast barbarisch« zu nennen³², ist nur eines unter vielen Beispielen für die unglückliche Perspektive des scheinbar wissenden Interpreten. Zum anderen leidet die Erforschung des Wandels zum klassischen Stil unter der Verwendung allzu großer Worte. So belastet der – aus der Geschichtswissenschaft übertragene – Begriff ›Revolution‹, den einige nachdrücklich bejahen, andere ebenso entschieden ablehnen, die Diskussion³³. Solche begrifflichen Superlative weisen dem Gegenstand in einer Weise einen Sonderstatus zu, dass er uninteressant zu werden droht, weil das Vergleichen und das Kontextualisieren als elementare Praktiken des kulturgeschichtlichen Arbeitens nicht mehr möglich sind.

18 Von besonderer Bedeutung ist darüber hinaus ein Punkt, der den Kern der hier behandelten Thematik betrifft: Wie eben beschrieben, gibt es ein Nebeneinander von mimetischer und nichtmimetischer Gestaltungsweise nicht nur bei verschiedenen Werken desselben Zeithorizonts, sondern auch bei ein und demselben Werk. Dieses Nebeneinander wird von einem Zweig der Forschung als Beleg dafür betrachtet, dass es zwischen archaischer und klassischer Zeit entgegen der lange dominierenden For-

29 Grundlegend dazu Hölscher 1971, 12–23.

30 Hölscher 1971, 15.

31 Zur Kritik an der Stilanalyse als Methode in der Klassischen Archäologie s. Junker (im Druck).

32 Himmelmann 1994, 72 f.; Giuliani 1986, 25–55 legt die lange Zeit verbreitete einführende Praxis der Interpretation exemplarisch anhand des Pompeius-Porträts dar.

33 Zu dem von Ernst Gombrich für den Wandel zum klassischen Stil eingeführten Begriff ›Greek Revolution‹ s. aus jüngerer Zeit Tanner 2006, 31–96; Squire 2011, 33–45; Elsner 2006; Spivey 2013, 18–53; Vout 2014.

schungsmeinung keinen grundlegenden Stilwandel gegeben habe³⁴. Die nichtmimetischen Formen bei Statuen und Reliefs des 5. Jahrhunderts – ob nun die Leistenlinie an nackten Männerstatuen oder das Fehlen individueller Züge an Grabreliefs – werden als Zeugnisse einer weitgehenden Kontinuität gewertet, weil es vergleichbar stilisierte Einzelformen auch bei Statuen und Reliefs des 6. Jahrhunderts gibt. Methodologisch ist diese ›(neo)positivistische‹ Antwort höchst fragwürdig. Statt von Strukturen und Grundsätzen der Gestaltung, wie sie oben beschrieben wurden, geht sie von ihrem Vokabular aus. Das Verfahren bleibt – im doppelten Sinne – an der Oberfläche. Die Riace-Bronzen oder der Doryphoros des Polyklet weisen, gleich wie viele Details der Gestaltung als nichtmimetisch zu klassifizieren sind, konzeptionelle Eigenheiten auf, die der archaischen Epoche völlig fremd sind. Es besteht ein fatales Paradox, wenn Kritiker der formgeschichtlichen Analyse zu ihrem negativen Urteil kommen, weil sie Formveränderungen isoliert betrachten und mit dieser überholten Form der Analyse ebendas betreiben, was sie eigentlich kritisieren.

19 Die Divergenz der Positionen zeigt sich nirgends so deutlich wie auf dem für diese Thematik besonders aussagekräftigen Feld des Porträtschaffens. Die offenkundig nur partielle Anwendung des klassischen Stils, wie sie im Porträt des Perikles zuverlässig fassbar ist, hat zunächst zur eben angesprochenen Diskussion über die Entstehung des Individualporträts beigetragen: Gibt es solche Bildnisse schon im 5. Jahrhundert oder erst in späteren Epochen? Diese Debatte erhielt eine neue Wendung mit systematischen Überlegungen dazu, ob die einzelnen Porträtschöpfungen bestimmten Gestaltungsmustern oder ›Typen‹ zugeordnet werden können³⁵. Eben war schon vom ›Image‹ des Bürgers die Rede, das dem Porträt des Perikles zugrunde liege; bei Pindar steht zur Diskussion, ob sein Bildnis an die traditionelle Erscheinung des weisen Kentauren angelehnt ist. Seither markieren die Begriffe ›Individualporträt‹ und ›Typenporträt‹ die beiden Pole, zwischen denen sich die Diskussion bewegt. Die Idee des Typenporträts ist zweifellos berechtigt, da es auffällige Gestaltungsmuster in der Bildniskunst der klassischen Epoche gibt. Da es zudem in den meisten Fällen unmöglich ist, über die Ähnlichkeit zwischen Darstellung und Dargestelltem eine Aussage zu treffen, ist es beinahe zur *Communis Opinio* geworden, die Kategorie ›Individualität‹ in der Diskussion über griechische Porträts weitgehend zu meiden³⁶. Diese rigorose, scheinbar konsequent kritische Haltung hat jedoch auch eine fatale Leerstelle: Sie klammert eine für im öffentlichen Raum ausgestellte Statuenwerke essentielle Dimension aus, und zwar die der ästhetischen Erfahrung.

Testfall Sokrates-Porträt

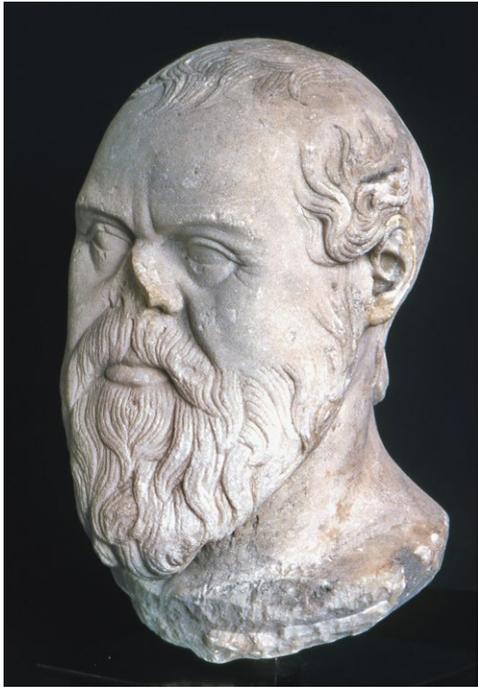
20 Die Entwicklung zu einer methodisch reduzierten Forschung lässt sich anhand einer Porträtschöpfung erläutern, die aufgrund der ungewöhnlich reichen Überlieferung wie keine andere als Testfall für den Umgang mit der Frage nach Ähnlichkeit und für die interpretatorischen Optionen der Porträtforschung dienen kann. Von Sokrates, dem 399 v. Chr. in Athen hingerichteten Philosophen, geben sowohl die schriftlichen als auch die bildlichen Quellen eine gewisse Vorstellung davon, wie er zu Lebzeiten und in den Jahrzehnten nach seinem Tod gesehen wurde. Die Leitfrage lautet, in welcher Weise sich im einen wie im anderen Medium Realität und Fiktion vermischen³⁷.

34 s. etwa, mit unterschiedlichen Ansätzen, Neer 2010, 148–155; Dietrich 2011; Hölscher 2018, 203–252; Adornato 2019.

35 s. etwa Giuliani 1986, 101–162; Jaeggi 2008.

36 Aber s. Boschung 2021, im Besonderen die Position zum hier anschließend behandelten Porträt des Sokrates.

37 Unter den neueren Besprechungen der bildlichen und der literarischen Überlieferung zum Porträt des Sokrates sind Scheibler 1989 und Blome 1999 herauszuheben; s. ferner Zanker 1995a, 38–45; Stavrou 2018; Catoni – Giuliani 2021; Boschung 2021.



10

Abb. 10: Porträt des Sokrates, römische Kopie. Toulouse, Mus. Saint-Raymond

21 Ein in sechs römischen Kopien erhaltenes Porträt ist wohl ca. 380 v. Chr. entstanden (Abb. 10), nach der Gründung der Akademie, der Schule von Sokrates' Lehrer Platon³⁸. Der allein überlieferte Kopf zeigt den Philosophen mit eiförmigem Gesichtsumriss, stark gelichtetem Haupthaar, Stupsnase, langem Bart und ausgeprägten Alterszügen. Das Porträt entspricht, um zunächst nur diesen allgemeinen Punkt festzuhalten, nicht dem Schönheitsideal der Zeit, besitzt mit dem gepflegten Bart und der wenig bewegten Mimik allerdings auch konforme Züge. Diese Aussagen kann man zuverlässig treffen, auch wenn die römischen Kopien in der Detailausführung stark untereinander differieren und vom verlorenen griechischen Original vermutlich mal diesen, mal jenen Zug getreu wiedergeben³⁹. Eine einige Jahrzehnte später entstandene Porträtfassung kann hier außer Betracht bleiben.

22 Bei den schriftlichen Zeugnissen sind Bemerkungen vor allem von Aristophanes, Platon und Xenophon von Bedeutung. Der Komödiendichter setzt sich doppelt ab, denn die Charakterisierung des Sokrates in den 423 v. Chr. aufgeführten *Wolken* ist noch während der Lebens- und Wirkungszeit des inzwischen stadtbekanntem Philosophen entstanden, zudem unterscheidet sie sich inhaltlich stark von den Aussagen der beiden anderen Autoren. Der Philosoph wird in einem knappen Passus als hager und äußerlich vernachlässigt bezeichnet, zudem als jemand, der sich in der Öffentlichkeit seltsam benimmt, indem er herumsteht

und die Leute anstarrt⁴⁰. Bei Platon und Xenophon, etwa 50 Jahre später, erfolgt eine ausführlichere, anders akzentuierte, im Wesentlichen aber untereinander identische Kennzeichnung des Philosophen, die zudem von den Gesprächspartnern der fiktiven Dialoge sowie von Sokrates selbst thematisiert wird. Hervorstechender Zug dieser Kennzeichnung ist der Vergleich mit einem Satyrn. So vergleicht Alkibiades bei Platon die Fähigkeit des Denkers, die Menschen mit seinen Worten zu verwandeln, mit der Fähigkeit des Satyrn Marsyas, die Menschen mit seiner Musik gefangen zu nehmen⁴¹. In einer Passage bei Xenophon spricht Sokrates von seiner Stupsnase, den großen Lippen und seiner generellen Ähnlichkeit mit Satyrn. In einer Diskussion über Schönheit erklärt er seine nach gängigen Maßstäben hässliche Nase für schön, weil sie die Sicht weniger behindere als eine gerade⁴².

23 Die methodologische Frage im Zusammenhang mit der Schilderung von Sokrates' Äußerem in der Literatur wie in der bildenden Kunst nun ist, wie viel davon, falls überhaupt etwas, auf die reale Erscheinung zurückgeht. Zwei Interpretationsansätze stehen sich dabei gegenüber. Der eine rechnet damit, dass Sokrates in einer Weise hässlich war, dass die Assoziation ›Satyr‹ nahegelegt hat, die dann allmählich ausgestaltet worden ist, im literarischen wie im bildlichen Porträt. Der andere Interpretationsansatz nimmt an, dass Sokrates zwar – nach den Normen der Zeit – hässlich war, man für die Schaffung des Porträts diese Hässlichkeit aber völlig neu gestaltet und dem Philosophen die charakteristischen Züge eines Satyrn gegeben hat. Der Impuls, der hinter der Zuspitzung oder der Neugestaltung des Sokrates-Bildes liege, bestehe jeweils darin,

38 Zur Datierung des Porträts zuletzt ausführlich Catoni – Giuliani 2021, 159–161.

39 Grundlegend hierzu ist die Kopienrezension von Ingeborg Scheibler: Scheibler 1989. Sicher zu Recht wurde darauf hingewiesen, dass die Kopie in Neapel wohl deshalb bevorzugt abgebildet wird, weil sie Sokrates so zeigt, »wie wir ihn vielleicht am liebsten sehen: als überlegenen Spötter, als weisen Silen, als gütigen Lehrer« (Blome 1999, 106). Die hier abgebildete Kopie in Toulouse erscheint weniger gefällig und lässt eher an die subversiven Züge von Sokrates' Wirken denken.

40 Aristoph. Nub. 362–363.

41 Plat. symp. 215b. 216d.

42 Xen. mem. 5, 5–7.

die etablierten Konnotationen der mythischen Gestalt mit dem Denker zu verbinden: Eigensinn, Fähigkeit zu verzaubern, halb göttlicher Status.

24 Der letztgenannte Ansatz versteht sich als ›dekonstruierend‹. Das individuell erscheinende Bildnis in irgendeiner Weise als Abbild der Realität, also des tatsächlichen Aussehens von Sokrates, zu nehmen, bedeute, ahistorisch vorzugehen und sich von modernen Erwartungen leiten zu lassen. Tatsächlich handele es sich bei dem Porträt »um ein mit festen ikonographischen Formeln konstruiertes Gesicht«⁴³, um ein »Kunstprodukt«, und seien literarische und bildliche Fassungen des Sokrates-Porträts »kunstreiche Konstruktionen«⁴⁴. Dieser Ansatz scheint, indem er den fiktiven Charakter des Porträts herausstellt, überlegen zu sein, doch steht er, da er von einer zweifelhaften Prämisse ausgeht, auf tönernen Füßen. Wenn Konsens besteht, dass Sokrates nach dem Urteil der Zeitgenossen hässlich war, wie will man dann ausschließen, dass sein Äußeres an einen Satyrn denken ließ und diese Verknüpfung zu Lebzeiten aufgekommen ist? Obwohl dieser Vergleich erst in Schriften des frühen 4. Jahrhunderts explizit fassbar ist⁴⁵, gibt es Gründe für die Annahme, dass er auf die Lebenszeit des Philosophen zurückgeht. So ist der zeitliche Abstand der Schriften von Xenophon und Platon zur Lebenszeit des Sokrates so gering, dass Autoren und Leser noch auf eigene Erinnerung rekurrieren konnten – was dann auch für die Porträtstatue gilt⁴⁶. Gerade die verblüffende Bemerkung des Sokrates über die Schönheit seiner Nase hätte keine Pointe, gäbe es überhaupt keine Grundlage in seinem realen Aussehen. Solche Aussagen können, selbst wenn sie überzeichnet und Teil eines fiktiven Dialogs sind, im gegebenen zeitlichen Kontext am besten dann Wirkung entfalten, wenn sie sich auf etwas Tatsächliches beziehen.

25 Der erstgenannte Interpretationsansatz ermöglicht, wenn man sich von der irreführenden Entgegensetzung ›Abbild versus Kunstprodukt‹ frei macht, tatsächlich eine differenziertere Erklärung des Befundes. Die Überlieferung erlaubt sehr wohl die Annahme, dass Sokrates' reales Äußeres an das gängige Bild eines Satyrn denken ließ, eine – sicher nur ungefähre – Ähnlichkeit, die dann aus dem genannten Grund dankbar verwertet wurde für die literarische und bildliche Formung seiner Persona. Es handelt sich demnach insofern um ein ›Typenporträt‹, als sich die zeitgenössischen Betrachter des Porträts der Assoziation ›Satyr‹ gewiss nicht entziehen konnten. Zugleich handelt es sich aber auch um ein Individualporträt, nicht nur wegen der künstlerischen Individualität der Bildnisschöpfung, sondern so gut wie sicher auch wegen des Bezugs auf das reale Aussehen des Dargestellten, auch wenn wir das *Maß* der Ähnlichkeit nicht näher bestimmen können. Das populäre Schlagwort ›Maske des Sokrates‹ lenkt im Übrigen ab von der Tatsache, dass das originale Porträt, gleich welche Züge der Kopien man im Einzelnen für authentisch nimmt, in jedem Fall das konventionelle Bild des älteren Bürgers mit satyrhaften Elementen verbindet und dass es gerade aus dieser Verknüpfung seinen besonderen Charakter bezieht.

26 Die unfruchtbare Entgegensetzung von Typen- und Individualporträt, von Enttarnung klassischer Porträts als typenhaften Gebilden auf der einen Seite und Insistieren auf einer direkten Ähnlichkeitsrelation auf der anderen Seite, verstellt den Blick auf ein Verständnis, das beide Ansätze, wie eben skizziert, kombiniert. Das Porträt des Sokrates ist weder eine simple Nachbildung der realen Gesichtszüge noch ein rein »kon-

43 Zanker 1995a, 42.

44 Catoni – Giuliani 2021, 188. Wenn die Autoren in der jüngst erschienenen Publikation von der Bildnisschöpfung schreiben, es sei »ihr künstlicher Charakter meist in Vergessenheit geraten« (152), muss man einwenden, dass ebendies spätestens seit Zankers Interpretation (Zanker 1995a, 38–45) zur vorherrschenden Meinung geworden ist.

45 Zu Indizien in den schriftlichen Quellen, dass der Satyrvergleich schon zu Lebzeiten des Sokrates aufgekommen ist, s. Stavrou 2018.

46 Vgl. Scheibler 1989, 26; Blome 1999, 100; anders, menschlicher Erfahrung m. E. widersprechend, Catoni – Giuliani 2021, 164; Boschung 2021, 139.

struiertes Gesicht«, sondern es kann als charakteristisches Beispiel für den partiellen Einsatz der naturalistischen Darstellungsform gelten⁴⁷.

27 Dieser Ansatz sowie die Annahme, dass eine solche Praxis bereits im 5. Jahrhundert verbreitet war, können sich auch auf elementare wahrnehmungspsychologische Gegebenheiten stützen. Jeder geübte Karikaturist ist in der Lage, das Gesicht einer Person des öffentlichen Lebens zuverlässig wiedererkennbar darzustellen und es zugleich kräftig in der einen oder anderen Weise zu überzeichnen. Umgekehrt kann ein weibliches Gesicht mithilfe von Make-up einem bestimmten ›Typ‹ angeglichen und dabei ein Stück weit in seiner Erscheinung entindividualisiert werden. Jedes offizielle Manager- oder Politikerfoto setzt auf die Verbindung von individuellen Zügen, die die Person wiedererkennbar machen und also eine persönliche Information liefern, mit typischen Zügen, die standardisierte Botschaften vermitteln, durch das Lächeln (Zuversicht), die strenge oder legere Business-Kleidung (Seriosität, Kollegialität) etc. Wie sehr bereits kleine formale Modifikationen ausreichen, die Wahrnehmung eines menschlichen Gesichts zu verändern oder sogar zu verfremden, zeigt sich in dem bekannten Verfahren, in einer Collage eine der beiden Gesichtshälften zu spiegeln: Das dann perfekt symmetrische fiktive Gesicht weicht im Einzelfall stark von der realen Erscheinung ab.

28 Um zu den antiken Befunden zurückzukommen: Archäologische und schriftliche Überlieferung sprechen entschieden dafür, dass bei der Schaffung des Sokrates-Porträts beides verfolgt wurde, die Orientierung am realen Aussehen des Denkers *und* die Akzentuierung der gegebenen Ähnlichkeit mit dem Satyrbild. Beim Porträt des Pindar müssen die auffälligen Zierelemente des Bartes Mittel der individuellen Kennzeichnung gewesen sein, wie auch die Angabe der Alterszüge realistisch war, was ohne Zwang einschließt, dass das Bildnis bestimmten Darstellungsmustern der Zeit angeglichen wurde. Bei der wohl am intensivsten diskutierten Porträtschöpfung des 5. Jahrhunderts, der des athenischen Politikers Themistokles, wird wegen der ›Vierschrötigkeit‹ des Kopfes die Nähe zu Darstellungen des Herakles und zur üblichen Erscheinung von Schwerathleten als typenhaft angeführt⁴⁸. Das mag zutreffen, schließt zugleich aber die Möglichkeit ein, dass der Kopf mit seinen eng stehenden Augen und dem vorspringenden Kinn eine – wiederum ›hässliche‹ – individuelle Kennzeichnung besitzt, die ihn für die Zeitgenossen jedenfalls unverwechselbar und eventuell auch unmittelbar physiognomisch identifizierbar gemacht hat.

Die fatale Attraktion des Habituskonzepts

29 Dass die neuere Forschung das Erkenntnispotential, das in der ästhetischen Analyse von Stilformen liegt, im Falle der Entstehung und Verbreitung des klassischen Stils nurmehr zögernd ausschöpft und stattdessen fast nur noch die Unterscheidung nach verschiedenen Typen gelten lassen will, hat Gründe, die innerhalb und außerhalb des Faches liegen. Dazu einige notwendige Erläuterungen in gebotener Kürze.

30 Seit Thorstein Veblens »Theory of the Leisure Class« von 1899 gehört es zum soziologischen Grundwissen, dass das Verhalten eines Individuums nicht allein von

47 Die beiden jüngst erschienenen, unabhängig voneinander entstandenen Beiträge zum Thema weisen, als schlaglichtartiger Einblick in die aktuelle Porträtforschung, bemerkenswerte Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf. Während Catoni und Giuliani das Konstruierte der Porträtschöpfung betonen, hat die hier vertretene Position Berührungspunkte mit dem Ansatz von Boschung, der das reale Aussehen des Sokrates als einen Faktor bei der Schaffung des Bildnisses ansieht. Beide Texte durchbrechen jedoch die distanzierte Haltung der sorgsam rekonstruierenden Analyse und beschreiben, nun ganz in der Manier der älteren Forschung, konkrete Abläufe bei der Schöpfung der Porträtstatue: Catoni und Giuliani bezeichnen ohne konkrete Indizien die Aufstellung als »eklatante politische Provokation« und stellen sich die Entscheidung für die satyrhafte Gestaltung als Ergebnis lebhafter Debatten in der neugegründeten Akademie vor (Catoni – Giuliani 2021, 160. 185), Boschung nimmt dasselbe für das Maß der ›realistischen‹ Porträtzüge an, das im Wachstumsmodell gemeinsam festgelegt werden konnte (Boschung 2021, 148).

48 Vgl. Jaeggi 2008, 52–58 mit einem Resümee der Forschung zu diesem Punkt.

seinen individuellen Neigungen, von seiner unverwechselbaren »Persönlichkeit« abhängt, sondern wesentlich auch von typischen Verhaltensweisen innerhalb der sozialen Gruppen, durch die dieses Individuum geprägt worden ist⁴⁹. Norbert Elias und vor allem Pierre Bourdieu haben diesen Ansatz vertieft, Letzterer hat in den 1960er Jahren mit dem Terminus ›Habitus‹ für das gruppenbezogene Verhalten zudem eine griffige Bezeichnung etabliert⁵⁰. Im Weiteren hat die Studie »Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit« von Peter L. Berger und Thomas Luckmann⁵¹ wesentlich dazu beigetragen, ein neues, umfassend anwendbares Erklärungsmodell zu entwickeln. Es soll ermöglichen, in unterschiedlichen Kontexten Sinnstrukturen und Verhaltensformen als gestaltete oder konstruierte Wirklichkeit zu beschreiben und damit zu den tatsächlich wirksamen Impulsen für bestimmte Verhaltensweisen des Einzelnen und für die Wahl bestimmter Darstellungsformen vorzudringen.

31 Auch die Analyse von antiken Porträts – und von Kunstformen insgesamt – hat von der Anwendung des Habituskonzepts zweifellos profitiert. Dass es bei Bildnissen ausgeprägte gruppenspezifische Darstellungsmittel gibt, z. B. für Militärs, Denker, Bürger, ist längst zum methodischen Gemeinplatz geworden. Die als Typenporträts bezeichneten Schöpfungen scheinen sich, wenn der Kontext ausreichend Informationen liefert, fast wie Texte ausbuchstabieren zu lassen. Viele Forscher, die sich in den letzten drei Jahrzehnten intensiv mit Porträts des 5. Jahrhunderts auseinandergesetzt haben, liegen mit ihren Positionen, so sehr sie sich im Einzelnen unterscheiden, auf dieser Linie⁵². Auf die eben genannten theoretischen Konzepte und ihre Autoren wird zwar kaum je explizit Bezug genommen, doch sind sie auf eine pragmatische Art und Weise gegenwärtig. Zuletzt hat sich Catherine M. Keesling in einer umfassenden Studie mit dem Thema befasst. Sie schreibt: »In this book, I will be concerned to show how both the scant visual and more abundant textual and contextual evidence for Archaic and Classical portraiture lead to the same conclusion: in its early history, Greek portraiture was fundamentally not about likeness and individuality.« Porträts, so ihre rigorose Position, seien in der Zeit bis zum Ende der Klassik – das ist hier entgegen üblicher Praxis mit »early history« gemeint – ausschließlich nach dem Muster der Darstellungen von Göttern und Helden (Herakles, Kentaur ...) gestaltet worden, ihr tatsächliches Aussehen habe nicht interessiert.

32 Diese Perspektive hat jedoch auch eine Schattenseite. Was ein erfolgreich einsetzbares analytisches Instrument bei der Analyse von Porträts sein kann, wird seit langem vielfach als das einzig sinnvolle Verfahren ausgewiesen. Im Negativen haben sicherlich die generelle Skepsis gegenüber der Stilforschung sowie die notorischen Probleme beim Umgang mit Ähnlichkeit zwischen Darstellung und Dargestelltem zu der Entwicklung beigetragen, das Habituskonzept in geradezu absoluter Weise als Erklärungsmodell einzusetzen und in der Folge klassische Porträts praktisch ausschließlich als Typenporträts zu verstehen⁵³. Im Positiven spielt offenbar die Verlockung einer fast naturwissenschaftlich-objektiven Interpretation von Porträtkonzepten eine wesentliche Rolle: Wer aus den zeitgenössischen antiken Quellen die vorherrschenden Wertsetzungen erschließt, kann, wie es scheint, auch den vorherrschenden Darstellungsformen zuverlässig ihren Sinn zuweisen.

33 Wie rasch diese Haltung auf Abwege führt, habe ich oben anhand der Diskussion zum Sokrates-Porträt zu zeigen versucht. Die methodische Herausforderung liegt

49 Veblen 2007.

50 Für einen Überblick über die Entwicklung des Habituskonzepts s. Kraus – Gebauer 2017.

51 Berger – Luckmann 1969.

52 Von »Habitus« im Zusammenhang mit Porträts des 5. Jahrhunderts sprechen explizit u. a. Hölscher 1989, 10; Himmelmann 2001, 30 u. ö.; Raack 2013, 183–193; Hölscher 2018, 157; von den Hoff 2019, 49. 51 u. ö.

53 Die wachsende Popularität des Habituskonzepts und die starke Betonung der Typenbindung im Porträt haben dann auch die wichtige Arbeit von Dieter Metzler über Porträt und Gesellschaft (Metzler 1971) in ihrer Wirkung beschränkt.

in der folgenden Frage: Wenn es für die Kunst des 5. Jahrhunderts offenkundig typisch ist, menschliche Figuren in naturalistischen Formen wiederzugeben, auf welcher Grundlage lässt sich dies dann ausgerechnet für den am meisten veränderlichen Teil der menschlichen Gestalt, das Gesicht, ausschließen? Das Konzept der Wirklichkeit als Konstruktion wird logisch ad absurdum geführt, wenn die Nichtbeweisbarkeit physiognomischer Ähnlichkeit in einen Beweis für ihr Nichtvorhandensein verkehrt wird. Auch wenn heute eine Minderheitsposition, wird der oben skizzierte vermittelnde Ansatz der Eigenart der Porträtpraxis m. E. ungleich besser gerecht: Das ›konstruierte‹ Element besteht in den – letztlich selbstverständlichen und wohl in jeder historischen Epoche bestehenden – Anknüpfungen an etablierte Gestaltungsmuster und die mit ihnen verbundenen Wertsetzungen. Dies schließt aber keineswegs aus, dass das Einzelwerk eine individuelle Prägung erhält, sei es um die dargestellte Person wiedererkennbar zu machen, sei es um das einzelne Bildnis konzeptionell zu akzentuieren, angefangen bei einer Altersangabe, sei sie zutreffend (Pindar) oder verfälschend (Perikles). Nur durch diese differenzierte Betrachtungsweise, die mit einem flexiblen Einsatz *aller* im jeweiligen Zeithorizont gängigen Gestaltungsmittel rechnet und die zudem die große formale Vielfalt klassischer Porträtschöpfungen würdigt, gewinnt man den vollen Interpretationsspielraum für die Diskussion der einzelnen Porträts oder von Gruppen von Denkmälern.

³⁴ Dass das Habituskonzept und die entschiedene Bevorzugung der Idee des Typenporträts gegenüber der des Individualporträts nicht ausreichen, um dem Porträtschaffen in klassischer Zeit als kulturellem Phänomen gerecht zu werden, ist kaum zu bezweifeln. So ringen denn manche neueren Autoren damit, Individualität im Porträt zugunsten von ›Typenporträts‹ zwar abzulehnen, zugleich jedoch die Existenz von künstlerisch individuellen Porträtschöpfungen anerkennen zu wollen. Eine Extremform hat dieses Ringen in einer Formulierung von Wulf Raeck gefunden: »Wenn die Tendenz dahin geht, dass – übertrieben formuliert – jeder Dargestellte seinen eigenen Porträttypus bekommt, so hat man es mit Individualporträts zu tun.«⁵⁴ Anders ausgedrückt: Wenn kein Typenporträt dem anderen gleicht, muss man diese zwangsläufig als Individualporträts bezeichnen. Tonio Hölscher hat kürzlich einen Vermittlungsversuch unternommen, indem er die Existenz von Individualporträts im 5. Jahrhundert bejaht, ihr entscheidendes Spezifikum jedoch unmittelbar wieder neutralisiert: Auch was als individuelles künstlerisches Werk zu klassifizieren sei, vertrete durchweg allgemeine Werte der Zeit. Das Individuelle der Porträts wird so zur bloßen Funktion der Vermittlung kollektiver Werte. Konkret zu den hier angeführten Beispielen heißt es: »Themistokles as the protagonist of an emphatic concept of Greekness; Pindar as the self-conscious representative of normative poetry [...].«⁵⁵ Was auf den ersten Blick vielleicht wie ein eleganter Kompromiss widerstreitender Forschungspositionen erscheint, läuft m. E. tatsächlich ins Leere. Denn zum einen ist das Ergebnis dann eine Art entindividualisiertes Individualporträt und damit, nicht anders als bei Raeck, ein Widerspruch in sich. Zum anderen projizieren die genannten Interpretationen aus der schriftlichen Überlieferung gewonnenes Wissen fast mechanisch und bei näherer Betrachtung nicht ohne Widersprüche auf die archäologische Überlieferung: Wie kann ausgerechnet ein Porträt, das dezidiert vom zeitgenössischen Schönheitsideal abweicht, in emphatischer Weise Hellenentum personifizieren? Und wüssten wir nicht aus seinen Gedichten, dass Pindar bei großen Siegesfeiern als selbstbewusster und formstrenger Dichter aufgetreten ist, würde niemand auf die Idee kommen, die von Hölscher genannten Werte in dem Bildnis eines alten – »bäuerischen«⁵⁶ – Mannes mit seinen skurril-individuellen Elementen zu sehen.

⁵⁴ Raeck 2013, 191.

⁵⁵ Hölscher 2018, 201.

⁵⁶ Vgl. o. Anm. 32.

35 Das eine Defizit, das beim eben beschriebenen Umgang mit dem Habitusbegriff hervortritt, ist die Tendenz, die Analyse nicht über die deskriptive Ebene hinauszuführen. Wieder und wieder wird festgestellt, dass sich dieser und jener Mann als Bürger – oder im ›Habitus des Bürgers‹ – hat darstellen lassen und also die mit dem Bürgerstatus verbundenen Tugenden herausstellt. Die hermeneutische Herausforderung, zu erklären, *warum* in einer Epoche, in der doch die Freiheit des Einzelnen eine so große Rolle gespielt haben soll⁵⁷, eine so starke Uniformität der Darstellungsform waltete, verschwindet damit scheinbar selbstverständlich aus dem Blickfeld. Ein weiteres Defizit liegt darin, dass in diesen und etlichen anderen jüngeren Arbeiten eine eigentümliche Distanz zur sinnlichen Seite von Kunstwerken hervortritt; diese werden wie ein trockenes Baukastensystem von Formen und Elementen und den dazugehörigen Werten betrachtet. Angesichts der Tatsache, dass in fast allen Zentren der griechischen Welt eine große Leidenschaft für Visuelles und für die gestaltete Form bestand, kann diese Position nicht das Richtige treffen. Man denke nur, um einige markante Bereiche zu nennen, an so unterschiedliche Dinge wie die enorme Entwicklungsdynamik in der statuarischen Plastik, verbunden mit technischen Innovationen etwa im Bereich der Polychromie und der Erschließung der Bronzetechnik, die ungeheure Präzision im Design der Monumentalarchitektur mit Feinheiten wie Entasis und Krümmung, die höchste Ansprüche an Planung und Ausführung stellten, oder die Bedeutung der Kostüme im Drama. In einer solchen Kultur, die man ohne Übertreibung als formbesessen bezeichnen kann, einen sich dynamisch verändernden Stil nicht auch wesentlich als künstlerisches Phänomen zu analysieren, bedeutet, zumindest partiell ein Erkenntnisfeld aufzugeben, auf dem die Klassische Archäologie genuine Beiträge zum Verständnis der Epoche leisten kann. Die spezifische Wirkungsmacht von Kunstwerken liegt gerade nicht in der zuverlässigen ›Lesbarkeit‹ ihrer Typenelemente, vergleichbar einem elementar deskriptiven Text, sondern in ihrer Kapazität, Assoziationen zu erzeugen und dadurch auf eigene, nur bedingt fixierbare Weise Botschaften zu vermitteln.

Überlegenheit und Defensive

36 Ein letzter problematischer Punkt der Erforschung des klassischen Stils muss angesprochen werden. Die Debatte über die in der griechischen Klassik entwickelten Kulturleistungen hatte lange Zeit einen emphatischen Zug⁵⁸. Formeln wie »Das griechische Wunder«, das zu Demokratie, Philosophie, Drama etc. geführt habe, oder, was im Besonderen den Kunststil der Epoche angeht, das Reden von einer »Greek Revolution«, bringen nur in besonders zugespitzter Form zum Ausdruck, was eine in der Forschung verbreitete Überzeugung ist – oder war: dass es sich nicht um einen kulturellen Wandel neben vielen anderen handelt, sondern um einen äußerst folgenreichen Umbruch, der seinen Akteuren somit auch einen Sonderstatus in der Geschichte gibt. Eben damit aber gerät diese Überzeugung in Konflikt mit – einer engen Auffassung – der Idee der kulturellen Gleichheit. Ein Buchtitel wie »Classical Greece and the Birth of Western Art«⁵⁹ bringt die Problematik auf den Punkt: Er kann als knappe deskriptive Formel für das lange ›Erbe‹ der Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. gelesen werden oder als kulturelle Wertung und damit als etwas per se Ungutes, wenn nicht sogar als eine Form der Anmaßung und der Herablassung gegenüber Kulturformen außerhalb der angegebenen Entwicklungslinie. Hölscher schreibt schon 1989: »Klassik« bedeutet absoluten Vorrang eines kulturellen Systems vor anderen, früheren oder alternativen Systemen, die als

57 s. dazu u. § 49–65.

58 s. zum Folgenden Junker (im Druck) mit ausführlichen Nachweisen sowie die o. Anm. 33 angegebene Literatur.

59 Stewart 2008.

unklassisch, barbarisch oder chaotisch qualifiziert werden. ›Klassik‹ bedeutet konkret den aggressiven Vorrang eines abendländischen Menschenbildes.«⁶⁰ Die Kritik, das selbstverständliche Reden über eine griechische Klassik schließe eine »europazentrierte und zugleich expansive Haltung«⁶¹ ein, ist aktueller denn je. Was vor gut 30 Jahren fachwissenschaftliche Reflexion ohne nennenswerte Ausstrahlung über den wissenschaftlichen Bereich hinaus war, rückt heute mehr und mehr und mit polarisierenden Beiträgen ins Zentrum der öffentlichen Debatte. Dass in Zeiten einer intensiv geführten identitätspolitischen Diskussion die Erforschung einer Kultur, die sich selbst entschieden kulturelle Überlegenheit attestiert hat, zu einem schwierigen Terrain werden kann⁶², liegt auf der Hand. Ich komme in den Schlussbemerkungen auf diesen Punkt zurück.

37 Rückblickend erscheint die Forschungsgeschichte der letzten zwei Jahrzehnte als zwiespältig. Einerseits wird eine lebhaft diskutierte Gegenstand, zu dem sich feste Anschauungen und weitgehend anerkanntes Handbuchwissen gebildet hatten. Andererseits hat diese Diskussion nur bedingt zu wachsender Differenzierung der Positionen oder zur Herausbildung eines neuen Paradigmas geführt. Stattdessen ist eine defensive Haltung und zumindest partiell eine Auflösung des Gegenstands zu beobachten, im Allgemeinen in der Frage nach der Entstehung des klassischen Stils, im Speziellen in der Auseinandersetzung mit dem frühen Porträt. Die folgenden Ausführungen verstehen sich als Versuch, hier wieder Boden zu gewinnen und durch den Bezug auf die soziopolitischen Verhältnisse die Fruchtbarkeit des Umgangs mit den genannten Themen aufzuzeigen.

Der klassische Stil: Anwendungen – interkulturelle Perspektive

38 Die jüngere Forschung hat bei der Analyse des klassischen Stils starke oder sogar extreme Positionen entwickelt. So wird der neue Stil weiterhin als ›Revolution‹ gefeiert oder umgekehrt die Existenz eines grundlegenden Wandels überhaupt bestritten, und es steht das Interpretationskonzept ›Individualporträt‹ weitgehend unverzichtet neben der Gegenposition, dem ›Typenporträt‹. Anstatt sich aber in solchen Gegensätzen zu blockieren, über die die ältere Forschung bereits hinausgelangt war⁶³, sollte sich die Aufmerksamkeit der Frage zuwenden, welche die eigentliche hermeneutische Herausforderung darstellt: Welches Spektrum an *Anwendungen* des neuen Stils gibt es und – worauf ich im nächsten Abschnitt eingehe – was sind die sozialen Gründe für den beschränkten Einsatz der mimetisch-individualisierenden Darstellungsform?

39 Vor der Konkretisierung dieser Fragen sind einige wenige grundsätzliche Bemerkungen zum Begriff ›Stil‹ und zu seiner Verwendung in der Klassischen Archäologie unverzichtbar. Die gängigste Verwendung des Begriffs versteht Stil, um eine Formulierung von Bernhard Schweitzer zu adaptieren, als Summe von Eigenschaften, die viele Werke in einem bestimmten Zeitraum unter sich gemeinsam haben⁶⁴. Dies lässt sich gleicher-

60 Hölscher 1989, 5.

61 Hölscher 1989, 6.

62 Die Debatte darüber, ob die klassische Antike und ihre Erforschung in der Gesellschaft heute Überlegenheitsansprüche fördern, wird vor allem in publizistischen Beiträgen und in den sozialen Medien geführt, s. als neueren Beitrag etwa Bostick 2021.

63 Ich schließe mich in diesem wichtigen Punkt Metzler an, dessen Ansatz sich durch die Fixierung der Forschung auf die Idee des Typenporträts nicht durchgesetzt hat (Metzler 1971, 13–18): »So betrachtet, lässt die Komplexität des Bildnisses die Frage ›realistisches oder idealistisches Porträt‹ unfruchtbar erscheinen. Beide Extreme sind ahistorische Abstrakta, die der künstlerischen und geistig-sozialen Wirklichkeit des Porträts nicht gerecht werden« (16).

64 Schweitzer 1939, 372: Stil ist »die Summe von Eigenschaften, welche eine zusammenhängende Gruppe von Werken unter sich gemeinsam hat«. Für neuere Beiträge zum Stilbegriff in der Klassischen Archäologie s. Lang 2002, 168–214; Neer 2010, 1–19; Kunze 2014; Dorka Moreno – Kovacs (im Druck).

maßen auf die formalen Eigenheiten gotischer Kathedralen wie auf die hier referierten Gestaltungsmerkmale von Statuen des 5. Jahrhunderts beziehen. Damit ist die Kategorie ›Zeit‹ nachdrücklich angesprochen: Stil und Stile werden als aufeinander folgende Sets von formalen Eigenheiten verstanden, als Stilepochen, und sie konstituieren gemeinsam eine Stilfolge (oder, mit einem problematischeren Begriff, eine Stilentwicklung). Unmittelbar mit dieser Feststellung ist eine sachliche Differenzierung vorzunehmen. Häufig entsprechen nicht alle Werke »eines bestimmten Zeitraums« einem einzigen Set von Gestaltungsmerkmalen. Solche Divergenzen, die man in ihrer Gesamtheit als ›Stilpluralismus‹ einer Epoche bezeichnen kann, sind in unterschiedlichen Epochen und Nutzungskontexten stärker oder schwächer ausgeprägt. Die oben referierten einzelnen Naturalismen in der archaischen Kunst und umgekehrt die in archaischer Tradition stehenden formalen Stilisierungen in der klassischen Kunst sind eine schwache Form von Stilpluralismus. Auf diesen Punkt ist gleich noch näher einzugehen.

40 Stilvielfalt innerhalb einer Epoche als verbreitetes Phänomen wahrzunehmen, bedeutet zugleich, Stilformen als Resultat von Entscheidungen zu begreifen⁶⁵. Sowohl der in einer Epoche vorherrschende Stil als auch andere, simultan angewandte Stilformen gehen aus Impulsen hervor, die in einer Epoche oder einem bestimmten historischen Kontext besonders stark ausgeprägt sind. Zugleich gilt umgekehrt, dass Werke durch ihre Stilformen selbst Wirkung erzeugen und als Mittel der Kommunikation fungieren. Sie stellen nicht nur passive ›Zeugnisse‹ dar, die der modernen Erschließung historischer Zusammenhänge dienen, sondern wirken durch die Visualisierung von Werten und Vorstellungen sowie durch die vielfältigen Formen der durch sie vermittelten ästhetischen Erfahrung – als *agents* – in ihre jeweilige Umwelt hinein⁶⁶. Diese in den letzten Jahrzehnten etablierte Betrachtungsweise bedeutet einen großen methodologischen Fortschritt gegenüber der älteren Vorstellung, Kunststilen einen quasimetaphysischen Charakter zuzuweisen, mit denen durch letztlich ungreifbare Kräfte etwas für die jeweilige Epoche Wesenhaftes entstanden ist⁶⁷, für dessen Erkenntnis der moderne Interpret wiederum quasidivinatorische Fähigkeiten besitzen muss. Der methodische Zwischenschritt ›Beschreibung von Stilformen und ihrer Eigenart – Interpretation von Wirkung und Gebrauch‹ hat überhaupt erst die Tür geöffnet, Stilpraktiken umfassend als historische Phänomene auszuwerten.

Die drei Optionen der Anwendung des klassischen Stils

41 Auf der Basis dieser grundsätzlichen Bemerkungen kann die Charakterisierung des klassischen Stils um zwei wichtige Aspekte ergänzt werden. Was die Beschreibung der Stilformen angeht, ist herauszustellen, dass es seit den Anfängen des klassischen Stils drei Optionen seines Gebrauchs gab, mit fließenden Übergängen zwischen diesen Möglichkeiten. Die ersten beiden sind ein kohärenter und ein partieller Naturalismus. Beispiele dafür wurden oben behandelt: Beim Porträt des Pindar sind die Möglichkeiten der mimetischen Darstellungsform ungleich intensiver genutzt worden als bei dem des Perikles, bei dem zwar die Einzelformen – Haupthaar, Barthaar, Inskriptionen des Gesichts etc. – jeweils für sich weitestgehend ›anatomisch‹ getreu wiedergegeben sind, das Bildnis seiner Konzeption nach aber einen fiktiven Normalbürger darstellt. Dasselbe gilt für die attischen Grabreliefs mit ihrer weitgehend naturalistischen Oberfläche, was vor allem Körperaufbau, Gewänder und Requisiten angeht, bei gleichzeitigem Verzicht, die als Individuen geehrten Personen auch mit individuell gestalteten Gesichtern auszustatten.

65 Vgl. Kunze 2014, 546 f.

66 Zum *agency*-Konzept s. Osborne – Tanner 2007; Whitley 2012.

67 Kritisch zu beurteilen sind solche ›essentialistischen‹ Ansätze nicht nur wegen der erkenntnistheoretischen Probleme, sondern auch wegen ihrer Anfälligkeit für ideologische Instrumentalisierung, insbesondere der wertenden Beurteilung ›nationaler Kulturleistungen‹, vgl. o. Anm. 33.

42 Die dritte Option schließlich bestand darin, auf die Anwendung des klassischen Stils insgesamt oder für bedeutende Partien eines Werks zu verzichten und stattdessen typische Formen des archaischen Stils einzusetzen, die den Gesamteindruck der Darstellung bestimmen oder mitprägen. Dieser sog. Archaismus gehörte als Gestaltungsmöglichkeit, ebenso wie die beiden anderen Anwendungsformen, ohne Frage von Anfang an zum Repertoire der Werkstätten⁶⁸. Ein charakteristisches Beispiel ist die Thronende Göttin aus Tarent in Berlin, deren Kopf oben bereits als Muster für die Anwendung des klassischen Stils behandelt wurde (Abb. 3). Gewandtypus, Oberflächenformen und das Sitzmotiv entsprechen dagegen weitgehend archaischen Konventionen. Was die Statue zu einem Zeugnis von höchstem Wert für unsere Fragestellung macht, ist die Tatsache, dass eine Reihe von Asymmetrien (Armhaltung, Position der Haarstränge auf dem Oberkörper sowie der Mantelzipfel auf den Beinen) die Kenntnis des Kontraposts belegt⁶⁹. Damit wird die Statue zu einem Musterbeispiel dafür, was ›Gebrauch von Stilen‹ in seiner vollen Ausprägung bedeutet. Die Figur verbindet die mimetische Darstellungsform (Gesicht) und einen nach dem Prinzip des Kontraposts dynamisierten Körperaufbau mit archaischen Oberflächenformen.

43 Die variable Anwendung von Stilen ist ein Phänomen, das für andere Zeitabschnitte oder Kontexte der antiken Kunst bereits intensiv diskutiert wurde⁷⁰. Um zwei besonders prägnante Beispiele anzuführen: Zeitlich und sachlich den archaischen Werken seit der Frühklassik am nächsten ist der von Annalis Leibundgut diskutierte Stilpluralismus im Athen des späteren 5. Jahrhunderts⁷¹. Dort steht zur Debatte, ob sich moderne und weniger moderne Stilformen ›konservativen‹ oder stärker demokratisch gesinnten Gruppierungen und den mit ihnen zu verbindenden großen Bauprojekten zuweisen lassen. Ungleich intensiver wurde Stilvielfalt als soziopolitisches Phänomen in der römischen Welt diskutiert. Das Nebeneinander eines an griechischen Vorbildern orientierten repräsentativen und eines offenbar in italischer Tradition stehenden einfacheren Stils wird von Ranuccio Bianchi Bandinelli als Gegensatz von »arte colta« (oder »aulica«) und »arte plebea« aufgefasst und damit soziologisch interpretiert, ein bündiges, aber auch kritisch diskutiertes Konzept⁷². Von Tonio Hölscher liegt mit der Untersuchung »Römische Bildsprache als semantisches System« eine umfassende Analyse der in der römischen Welt je nach Motiv und Funktionszusammenhang zum Einsatz kommenden Stilformen vor⁷³.

44 Nur mit einer Randbemerkung sei auf einen Bereich der frühklassischen ›Populärkultur‹ hingewiesen, wo der Gebrauch nichtmimetischer Gesichter feste Praxis war. Ich meine den Einsatz von Masken im Drama, wie er sich seit dem späten 6. Jahrhundert zunächst in Athen und dann in der gesamten griechischen Welt entwickelt hat⁷⁴. Angesichts der Tatsache, dass das Theaterspiel von der Unmittelbarkeit der Aufführung lebt, die durch den Text, die Stimmen, die Körpersprache, die Kostüme und durch Musik und Tanz angestrebt wird, könnte der Verzicht auf die Mimik der Gesichter überraschen. Eine wesentliche Rolle dürfte dabei jedoch gespielt haben, dass es für die Wahrnehmung des Dramengeschehens kontraproduktiv gewesen wäre, auch die Gesichtszüge der Schauspieler in ihrer ›banalen‹ individuellen Ausprägung vor sich zu haben. So stark durch die genannten Mittel die Wirkung auf das Publikum war, so entschieden hat man die Zufälligkeit der Physiognomien bei der Aufführung ausgeblendet. Das »Ablegen der eigenen

68 Zu den Ausprägungen und Funktionen des archaischen Stils in der Kunst des 5. Jahrhunderts s. Willers 1975; Brahm 1994; Hölscher 2010, 105–120; Hallett 2012, 70–86.

69 Borbein 1988.

70 Für das griechisch-römische Porträt vgl. etwa Zanker 1995b, 474; Kovacs 2018, 27. 29.

71 Leibundgut 1991.

72 Bianchi Bandinelli 1967. Zum Konzept s. De Angelis u. a. 2012.

73 Hölscher 1987.

74 s. Wiles 2000, 147–153 mit einem Forschungsüberblick zur Frage der Funktion und Herkunft der Theatermasken.

Individualität«⁷⁵ durch das Maskentragen im Drama, entwickelt vor den Anfängen des klassischen Stils und lange nach seiner Etablierung fortgeführt, liefert ein anschauliches Beispiel für die vielfältige Anwendung mimetischer Formen – und den Verzicht darauf!

Interkulturelle Vergleiche zur naturalistischen Darstellungsweise

⁴⁵ Um im Folgenden die Grenzen der Anwendung des klassischen Stils und die Gründe dafür zu diskutieren, lohnt ein Blick auf Befunde weit abseits der griechischen Welt. Im interkulturellen Vergleich zeigt sich, dass die nur partielle Anwendung der naturalistischen Darstellungsform fast so etwas wie eine anthropologische Konstante darstellt. Dazu in aller Kürze drei Beispiele⁷⁶: Kulturell im Weiteren mit der griechischen Welt verbunden ist ein Befund aus dem alten Ägypten, der für eine dort verbreitete künstlerische Praxis stehen kann. In den Malereien der Grabkapelle des Nebamun aus der 18. Dynastie (ca. 1350 v. Chr.) in Theben sind die Tiere weit naturalistischer wiedergegeben als die Menschen⁷⁷ (Abb. 11). So erscheint der Grabinhaber in einer Jagdszene in der typischen unnatürlichen Wechselansichtigkeit von Beinen, Rumpf und Oberkörper, dazu unnatürlich groß gegenüber den anderen Figuren und silhouettenhaft ausgeschnitten. Bei den Vögeln und anderen Tieren dagegen können dank der präzisen Zeichnung durchweg die Arten identifiziert werden. Schlagend sind die unterschiedlichen Gestaltungsentscheidungen in der Wiedergabe des Auges: bei Nebamun übergroß und trotz Seitenansicht von vorn gesehen, bei den Tieren gemäß der natürlichen Erscheinung. Die Impulse hinter dieser starken Differenz liegen auf der Hand. Bei Nebamun interessiert nicht die Zufälligkeit seiner Gesichtszüge, sondern sein Status steht im Vordergrund, für dessen Visualisierung konventionalisierte und damit zuverlässig lesbare Formen gewählt werden. Indem umgekehrt bei den Tieren aufgrund der mimetischen Wiedergabe ebenso zuverlässig die einzelnen Spezies zu erkennen sind, erhält der Betrachter eine exakte Anschauung von der Jagdbeute und von der Sphäre, in der sich Nebamun souverän bewegt.

⁴⁶ Nur zeitlich weit entfernt sind einige Befunde der steinzeitlichen Höhlenmalerei. Der Naturalismus vieler Tierdarstellungen stellt die Forschung seit ihren Anfängen vor große Herausforderungen: Wie ist zu erklären, dass diese scheinbar ›früheste‹ Kunst ein solches Maß an Nachahmungsqualität besitzt? In den Anfängen der Erforschung am Ende des 19. Jahrhunderts wurden pauschal moderne Fälschungen unterstellt, später dominierten Interpretationen, die Bilder seien reine ästhetische Spielerei oder sie visualisierten die Vorstellung von Akteuren magisch-religiöser Praktiken⁷⁸. In neuerer Zeit rückt, m. E. zu Recht, ein wahrnehmungspsychologisches Verständnis jedenfalls für einen Teil der Malereien in den Vordergrund. Auf einem der mesolithischen Wandbilder der Cova de Cavalls in Valltorta (Spanien, Region Valencia) besteht ein signifikanter Unterschied in der Darstellungsform von Jägern und gejagten Tieren⁷⁹ (Abb. 12). Während die Rehe und Hirsche in einer für diese Kunst typischen Weise mit anatomisch richtigen Konturen und authentisch beobachteten Körperbewegungen wiedergegeben sind, haben die Menschen die Form von ›Strichmännchen‹, vergleichbar der stilisierten Gestaltung menschlicher Figuren auf griechischen Vasen des 8. Jahrhunderts v. Chr. Für die von der Tierwelt abhängigen – und unter Umständen – auch bedrohten Menschen der Steinzeit war die genaue Kenntnis von Erscheinung und Bewegungsweise ihrer Beute von außer-

⁷⁵ Flashar 2009, 17.

⁷⁶ Für eine vergleichende Analyse von Phänomenen des Stilwandels im alten China und im antiken Griechenland s. Tanner 2017.

⁷⁷ Parkinson 2008. Zur aktuellen Diskussion über ›Realismus‹ und ›Naturalismus‹ in der ägyptischen Kunst s. Hartwig 2015.

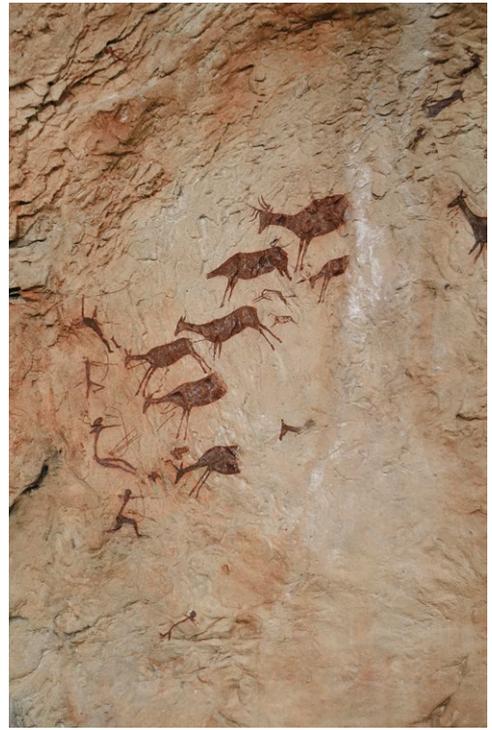
⁷⁸ s. de Beaune 1998; Bahn 2010 (121 f. zu den »dotted horses«).

⁷⁹ Obermaier – Wernert 1919, 59–75 Taf. 21. 24; Martínez Valle – Villaverde Bonilla 2002.



11

Abb. 11: Wandmalerei aus der Grabkammer des Nebamun in Theben, Oberägypten. London, Brit. Mus.



12

Abb. 12: Höhlenmalerei in Valltorta, Spanien

ordentlicher Bedeutung für ihre Existenz. Dies schlägt sich in der künstlerischen Erfassung der Tiere nieder, während es keinen Grund gab, auch die Jäger, die überhaupt weit seltener wiedergegeben werden als die Tiere, mit großer Sorgfalt zu erfassen. Zu einer Art Testfall dieses Erklärungsansatzes ist ein paläolithisches Wandgemälde in der Höhle von Pech Merle (SW-Frankreich, Department Lot) geworden. Darauf sind zwei Pferde zu sehen, deren Rumpf mit großen schwarzen Punkten versehen ist. Lange Zeit herrschte eine ›schamanistische‹ Interpretation vor, wonach das auffällige Muster Resultat bloßer Imagination und ein weiterer Beleg für den fiktiven Charakter vieler steinzeitlicher Malereien sei, bis 2011 archäobiologische Untersuchungen die Existenz von Pferden mit ebendieser Fellzeichnung nachgewiesen haben. Wie beim vorigen Beispiel wurde sehr wahrscheinlich auch hier eine detailgetreue Darstellung realisiert, weil die exakte, alle individualisierenden Merkmale beachtende Wahrnehmung der Tiere in ihrer Umwelt von lebenswichtiger Bedeutung für die steinzeitlichen Menschen war⁸⁰.

47 Für traditionelle Skulpturen aus Zentralafrika ist in ihrer überwältigenden Mehrheit bekanntlich eine ausgeprägt nichtmimetische Darstellungsform charakteristisch, insbesondere durch übergroße Augen und von der Anatomie stark abweichende Gesamtproportionen; dies gilt für jüngere ebenso wie für ältere, vor mehreren Jahrhunderten entstandene Werke. Es gibt jedoch auch markante Ausnahmen von dieser Praxis. Eine Gruppe von Bronze- und Terrakottaköpfen aus Ife im heutigen Nigeria (Abb. 13), die auf der Grundlage naturwissenschaftlicher Untersuchungen in das 12. bis 15. Jahrhundert datiert werden können, zeichnet sich durch einen im Vergleich sehr hohen

80 Pruvost u. a. 2011, 18629: »Our results suggest that, at least in some cases, prehistoric paintings were closely rooted in the real-life appearance of the animals depicted and that any symbolic or transcendental connotation, if present at all, was not necessarily signaled by the color or pattern of these depictions.« s. ferner Burns 2011 mit der Einschätzung »that those involved in hunting, in order to survive, would have had to be keenly attuned to the main distinguishing features of animals for the purpose of rapid identification«. Das Vorhandensein der gleichen schwarzen Punkte an der Wand auch außerhalb der Pferdeumrisse widerlegt diese Einschätzung nicht. Die Maler haben das Erkennungsmerkmal dieses individuellen Pferdephänotyps auch für sich wiedergegeben.

Grad an Nachahmung der natürlichen Gesichtsformen aus⁸¹. Unterstrichen wird dies noch durch die Unterschiede in der Bildung der physiognomischen Details zwischen den einzelnen Köpfen. Die signifikanten Unterschiede der Gestaltung können zuverlässig mit Unterschieden der Funktion in Verbindung gebracht werden. Die nichtmimetischen Werke dienen und dienen so gut wie ausschließlich als Requisiten innerhalb von rituellen Handlungen und verkörpern, allgemein gesprochen, Abstrakta oder Figuren aus dem transzendentalen Bereich. Bei den Köpfen aus Ife dagegen sprechen die formalen Gegebenheiten in Kombination mit dem, was man dank historischer Nachrichten über die Organisation des Königreichs weiß, entschieden dafür, sie als Porträts im konventionellen Sinn aufzufassen. Zwar lässt sich keine Zuweisung einzelner Köpfe zu bestimmten Personen vornehmen, zudem stellen manche Köpfe eventuell posthume Ehrungen dar – entscheidend ist jedoch, dass hier von den Möglichkeiten eines nachahmungsnahen Stils, vergleichbar dem klassischen der griechischen Welt, Gebrauch gemacht worden ist mit dem Ziel, einzelne Menschen als Individuen darzustellen.



13

Abb. 13: Drei Bronzeköpfe aus Ife, Nigeria. London, Brit. Mus.

48 Der Vergleich der naturalistischen Darstellungsformen im klassischen Griechenland mit Beispielen aus kulturell völlig anderen Kontexten mag auf den ersten Blick gezwungen erscheinen, und tatsächlich sind die Unterschiede hinsichtlich Motiv und konkreter Ausführung groß. Der Zusammenhang von Gestaltungsoption und Wirkung ist jedoch in allen Fällen identisch. Bemerkenswert ist dabei, dass auch bei den hier zum Vergleich herangezogenen Werken die naturalistische Darstellungsform nicht als einzige praktiziert wurde, sondern als Option angewendet werden konnte, und dass dies durchgehend dem Ziel diente, das Dargestellte – in zwei Fällen Tiere, einmal Köpfe von Menschen – zu individualisieren. Ein wesentlicher Unterschied allerdings besteht darin, dass für die Wiedergabe von Menschen die naturalistische Darstellungsweise in der klassisch-griechischen Welt und in den Epochen bis in die späte römische Kaiserzeit eine feste Option war und geblieben ist, in den angeführten anderen Kulturen dagegen nicht oder nur temporär existierte.

Stilgeschichte und Gesellschaft: Soziale Grenzen der Anwendung des klassischen Stils

49 Für den im Zentrum dieser Untersuchung stehenden Gegenstand stellt sich nun die Frage: Wie kann man die Tatsache, dass in der frühen Klassik ein ausgeprägt mimetisch-individualisierender Stil entwickelt worden ist, dieser dann aber nur sehr eingeschränkt zur Anwendung kam, mit den politisch-gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit in Verbindung bringen? Oder, konkreter gesprochen: Kann man die Beobachtungen zu Individualismus und Konformität auf der Ebene der künstlerischen Gestaltung mit entsprechenden Tendenzen in der Gesellschaft Athens und der griechischen Welt

81 Zu den Köpfen aus Ife s. Förster 1988, 86–99; Philipps 1995, 332–337. 404–411; Platte – Hambolu 2010.

insgesamt verknüpfen? Warum ist insbesondere in Porträts und anderen auf einzelne Personen bezogenen Darstellungen wie den Grabreliefs die Möglichkeit zur Individualisierung so wenig genutzt worden? Ich knüpfe damit, wenn auch mit anderem Ansatz und anderen Ergebnissen, an die von Adolf H. Borbein und Tonio Hölscher⁸² in den 1980er Jahren aufgeworfene, in der Klassischen Archäologie aber nur gelegentlich aufgenommene Frage an, inwieweit die Analyse der Denkmäler etwas zum Verständnis der ›Kosten‹ des Fortschritts in Kunst und Gesellschaft dieser Epoche beitragen kann⁸³.

Klassischer Stil und ›Individualität‹ im historischen Kontext

50 Es liegt nahe, das Novum des naturalistischen Stils mit der ihm eigenen Herausstellung des Zufälligen und Individuellen mit einer gesteigerten Bedeutung des Individuums innerhalb der Gesellschaft in Verbindung zu bringen. In unserem Zusammenhang geht es dabei nur am Rande um das große Thema der Entwicklung von ›Persönlichkeit‹ in dem Sinne, dass sich der Einzelne von der starken Bindung an gesellschaftliche Normen löst⁸⁴. Gemeint ist damit im Besonderen die Entwicklung von der ›homerischen‹ Wettbewerbskultur, in der das Ideal besteht, aufgrund persönlicher Exzellenz auf etablierten Feldern wie Kampf und Besitz aus der Gemeinschaft herauszutreten, zu den traditionskritischen Philosophen und Dichtern seit der Wende zum 5. Jahrhundert. Am anschaulichsten fassbar ist diese Neuerung in der Entschlossenheit, mit der Pindar als Dichter und als Zeitgenosse »ich« sagt⁸⁵. Er gibt, was archaischer Tradition entspricht, nicht nur der Überzeugung Ausdruck, dass er als Einzelner in seinem Metier herausragt, sondern er tritt auch explizit dadurch hervor, dass er bestimmte Göttervorstellungen, wie er sie in den Mythen vorfindet, nachdrücklich kritisiert, weil sie nach seinen ethischen Maßstäben unwahr sein müssen⁸⁶.

51 Hier interessiert ein damit verwandter, aber enger umgrenzter Punkt, und zwar die Frage, inwiefern persönliche Freiheit – oder ›Individualismus‹ – zu den neuen Errungenschaften im Athen des 5. und 4. Jahrhunderts und in der Gesellschaft der griechischen Welt insgesamt gehörte. Diese Frage – bringt ›Volksherrschaft‹ dem Einzelnen mehr Freiheit oder nur auf neue Weise Zwang? – ist von zentraler Bedeutung für unseren Gegenstand, kann im Rahmen dieses Aufsatzes aber nur in groben Zügen skizziert werden. Seit der Erfahrung der *terreurs* im Namen der Freiheit während der Französischen Revolution stellt die Frage nach den kritischen Aspekten der Demokratie ein Gegenwartsproblem von kaum zu überschätzender Bedeutung dar. Eine gute Generation später geht Alexis de Tocqueville in seiner Studie über die Demokratie in den Vereinigten Staaten von Amerika (1835/1840) systematisch der Frage nach, warum eine äußerlich funktionierende demokratisch verfasste Gesellschaft stets in Gefahr ist, sich auf eine »Tyrannei der Mehrheit« zu stützen⁸⁷. Denn das auf Mehrheitsentscheidungen gestützte politische System muss, um stabil zu bleiben, von der unterlegenen Minderheit Respekt gegenüber einer Position verlangen, die diese nach der eigenen Überzeugung ablehnt. Auf eine knappe Formel gebracht: Wo kein *Konsens* in der Sache

82 Vgl. Borbein 1985 zur Frage, inwieweit die rationale Durchdringung von Formproblemen sowie die ideologische Überhöhung der Demokratie zu einer Beschränkung der Gestaltungsmöglichkeiten geführt haben, sowie Hölscher 1989, 17–24 zur Frage »Womit wurde das alles erkaufte?«, die er damit beantwortet, dass die Rationalität vieler Lösungen auch zu einer starken Verdrängung von Vitalität auf anderen Feldern geführt habe.

83 s. etwa Elsner 2006 über »losses and gains« der Entwicklung vom archaischen zum klassischen Stil (bes. 70–91).

84 s. dazu insbesondere die beiden wirkungsreichen Studien Nestle 1940 und Snell 1946.

85 Zur Verwendung dieser poetischen Figur in der Porträtforschung, allerdings in anderem Kontext, s. Zanker 1995b, 479–481.

86 Zu Pindar als Mythenkritiker s. Krummen 1990, 155–211.

87 de Tocqueville 1976, bes. 281–301 (Teil 1, Kap. 7 »Über die Allmacht der Mehrheit in den Vereinigten Staaten und über ihre Wirkungen«).

besteht, wird unvermeidlich doch *Konformität* des Handelns verlangt und wird ebenso unvermeidlich auf diese oder jene Weise Druck auf die Gesamtheit der Bürger ausgeübt, diesen Grundsatz zu befolgen.

52 Die Frage nach dem Wert der Demokratie als Gesellschaftsform ist bekanntlich schon im klassischen Athen und darüber hinaus kontrovers diskutiert worden⁸⁸. War die für das Funktionieren der Demokratie essentielle *koinonia* nur ein – allerdings sehr präsent – Ideal oder hat der einzelne Bürger diesen Gemeinschaftssinn tatsächlich empfunden und, stärker als dies in archaischer Zeit der Fall war, seine persönlichen Interessen aus freien Stücken zum Vorteil des Staates zurückgestellt⁸⁹? Den *locus classicus* für die Beschreibung der Bürgerfreiheit in der Demokratie stellt die fiktive Gefallenenrede des Perikles dar, wie sie von Thukydides für das Jahr 430 überliefert wird. Die Freiheit des Einzelnen erscheint dort als ein bedeutender Wert der Gesellschaftsordnung. Dieser wird jedoch unmittelbar verbunden mit einer Aufgabe für die Gesellschaft: nicht ein »ruhiger«, sondern nur ein in den Staatsangelegenheiten engagierter Bürger ist ein guter Bürger⁹⁰. Dieselbe Linie verfolgt ein bekanntes Euripides-Fragment, in dem es heißt, *arete* bedeute, »die Götter, die Eltern und die Gesetze von Athen zu ehren«⁹¹, also nicht etwa in erster Linie individuelle Auszeichnung im Sinne der archaischen Gesellschaft. Nimmt man dies nicht als affirmative Aussage, sondern als im Kern zutreffende Beschreibung der realen Verhältnisse, dann erscheint das Athen des 5. Jahrhunderts als Muster einer kollektiven Werten verpflichteten Gesellschaft. Im *Erechtheus* des Euripides, uraufgeführt im Jahr 423/422, wird das Ideal des unbedingten Einsatzes für die Polis in zugespitzter Form thematisiert, wenn der König und seine Frau Praxithea gute Gründe dafür finden, warum ihre eigenen Kinder ihr Leben für das Wohl des Staates lassen sollen⁹².

53 Allerdings sind die zeitgenössischen Stimmen, die ein kritisches Bild der athenischen Demokratie zeichnen, nicht weniger nachdrücklich. Mit der ältesten erhaltenen Komödie des Aristophanes, den 425 uraufgeführten *Acharnern*, scheint man in demselben Zeithorizont in eine andere Welt einzutauchen. Perikles wird als Kriegstreiber verunglimpft (V. 530–534), Lamachos als armseliger Pöstchenjäger und als einer von vielen korrupten Bürgern hingestellt, die sich in der Politik engagieren (V. 595–617), Dikaiopolis muss handgreiflich werden, um einen Sykophanten von seinem Privatmarkt zu vertreiben (V. 824–825). Die Schrift des sog. Alten Oligarchen über die Verfassung der Athener, entstanden wohl im späten 5. Jahrhundert, enthält vergiftetes Lob für die athenische Demokratie. Er honoriert, dass sie als Staatsform funktioniere, das aber zu dem Preis, dass gerade die Männer mit schlechten Motiven sich entfalten könnten⁹³. Die Pflicht zum Engagement des einzelnen Bürgers muss vergleichbar grundsätzliche Kritik auf sich gezogen haben. Prägnanten Ausdruck hat sie in dem – nicht nur von Thukydides verwendeten – Schlagwort vom demokratischen Staat als *polis tyrannos* gefunden⁹⁴. Vermutlich überspitzen beide genannten Positionen die realen Verhältnisse, hier Idealisierung der Konformität der athenischen Bürger, dort lustvolle Übertreibung der Schattenseiten der real existierenden Demokratie und des Egoismus Einzelner. Die Frage, wie groß das Spannungsverhältnis zwischen der Propagierung kollektiver Werte und dem Widerstand gegen die mit diesen Werten verbundenen Zwänge war,

88 Zur altunterschiedswissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Frage s. Flaig 2018; Flaig 2020. Zu Jacob Burckhardts wichtigem Beitrag zur Debatte s. Walter 2006.

89 Instruktive Beiträge aus der neueren Literatur zu diesem viel behandelten Gegenstand: Wallace 1994; Bleicken 1995; Berlin 2002.

90 Thuk. 2, 40.

91 Eur. fr. 853 Nauck.

92 Eur. fr. 50 (360) Austin.

93 Ps.-Xen. Ath. pol.; die zitierten Passagen in 2, 20 und 3, 1.

94 s. dazu Raaflaub 1979; Barceló 1990.

gehört zu den großen Herausforderungen der Forschung zum klassischen Athen und der demokratisch verfassten griechischen Welt insgesamt.

54 Wie wenig auch die neuere althistorische Forschung in dieser Frage zu einem Konsens gelangt ist, können zwei 2006 erschienene Studien in exemplarischer Weise beleuchten. Gabriel Herman vertritt den Standpunkt, dass die athenische Gesellschaft – und innerhalb der griechischen Welt nur diese – die offiziell vertretenen Werte des bürgerlichen Engagements füreinander und für die Polis tatsächlich in umfassender Weise gelebt hat⁹⁵. Herman macht dies sowohl am Wertekosmos an sich als auch an den realen Praktiken der Konfliktlösung und der Übernahme von Pflichten fest. Sein überwölbender Gedanke ist die Vorstellung, dass die einzelnen Bürger ihre Interessen in signifikanter Weise zugunsten des Kollektivs zurückgestellt hätten. Die geringe Größe des Staats der Athener und seine institutionelle Einrichtung »created a moral climate that led individual Athenians to identify their own well-being with that of the city to an extent that would be inconceivable in a nation state build on a larger scale«⁹⁶. Matthew Christ dagegen findet umfassende Belege für »The Bad Citizen in Classical Athens«, so der Titel seiner Untersuchung⁹⁷. Er konzentriert sich auf drei Felder: Vermeidung von Militärdienst, Fahnenflucht und geringe soldatische Moral sowie Steuervermeidung, darin eingeschlossen etwa auch der Widerstand, Liturgien zu übernehmen. Christ will die Athener nicht pauschal als Heuchler entlarven, die in staatlichen Urkunden und auf Denkmälern ihre bürgerschaftlichen Qualitäten herausstellen, in Wirklichkeit aber das exakte Gegenteil praktizieren. Er betont stattdessen, dass die Pflichtvermeidung in Athen vermutlich ein Maß hatte, das man auch in anderen stark regulierten Gesellschaften, antiken wie modernen, findet. Sein Anliegen ist es, der – alles andere als überraschenden – Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit ein konkretes Gesicht zu geben. Wo Herman eine große Bereitschaft der Athener sieht, sich als Individuen den Regeln der gesellschaftlichen Ordnung anzupassen, erkennt Christ eine starke Spannung zwischen gesellschaftlichem Anspruch und Eigeninteressen der Individuen.

55 Ein Punkt innerhalb dieses weiten Themenfelds scheint mir für den hier behandelten Gegenstand von besonderer Bedeutung zu sein – womit ich die Diskussion zugleich zu den archäologischen Denkmälern zurücklenke. *Politische* Freiheit war, in Athen wie in jeder anderen griechischen Polis der Klassik, ein detailliert geregelter Bereich. Für die Mitwirkung des Einzelnen an Gesetzen, politischen Entscheidungen oder Gerichtsverhandlungen gab es Regularien, deren Einhaltung als essentiell für die Stabilität der jeweiligen Polis angesehen wurde. Bei der *persönlichen* Freiheit dagegen handelte es sich, wie Jochen Bleicken pointiert formuliert, um ein »Lebensgefühl«, um etwas, das zum Leben in diesem oder jenem Maß gehörte, ohne dass man es, so stark es in der zeitgenössischen Rhetorik hervortritt, konkret bestimmen oder gar als Bürger einklagen konnte. Auf der Grundlage der schriftlichen Quellen lässt sich eine wesentliche Frage offenbar nicht beantworten⁹⁸: Ist die große Bürgergemeinschaft, die nun entstanden ist, von ihren Mitgliedern positiv bewertet worden, weil *koinonia*, verstanden als real erlebter Gemeinschaftssinn, das Lebensgefühl des Einzelnen bestimmt hat und zudem eine große individuelle Entscheidungsfreiheit innerhalb des Kollektivs bestand? Oder hat die umfassende Pflicht zur Mitwirkung in Politik, Gerichtsbarkeit sowie Finanzierung und militärischem Schutz des Staates einen die gesamte Gesellschaft durchdringenden starken Zwang entstehen lassen? Individualismus bestünde

95 Herman 2006.

96 Herman 2006, 392 f.

97 Christ 2006. Zur Distanz der Bürger gegenüber den politischen Pflichten s. bereits Finley 1980; Carter 1986. Zu den konträren Positionen von Herman und Christ s. auch die wechselseitigen Rezensionen: Christ 2007; Herman 2008.

98 s. hierzu etwa die Position, die Lucio Bertelli (Bertelli 2013) gegen Josiah Ober's seines Erachtens zu optimistische Haltung (Ober 1998) einnimmt.

dann nicht allein darin, umfassende Mitwirkungsmöglichkeiten im politischen Betrieb zu besitzen, sondern auch in der Option, sich dessen Anforderungen und Wertewelt ein Stück weit zu entziehen.

›Individualität‹ in der Kunst des 5. Jahrhunderts: Exkurs zur Ikonographie

56 Da die Archäologie zu dieser Debatte sowohl über die Formgeschichte als auch über die Motivgeschichte beitragen kann, soll, um die Kontextbetrachtung zu erweitern, auch diese beachtet werden. Zwei größere Studien zu attischen Vasenbildern, beide erst kürzlich erschienen, setzen sich mit den genannten Fragen auseinander. Dass sie dies tun, ohne explizit auf die eben skizzierte althistorische Diskussion einzugehen, ist charakteristisch für die Debatte insgesamt. So ist die vorliegende Studie denn auch als Versuch zu verstehen, die disziplinäre Analyse ansatzweise zu überwinden und beide Quellengattungen, schriftliche und bildliche Zeugnisse, stärker gemeinsam zu betrachten.

57 Robin Osborne analysiert in »The Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece« das Verhaltensideal, das auf attischen Vasenbildern visualisiert wird⁹⁹. Er beschreibt für verschiedene Motivbereiche das bekannte Phänomen, dass Bilder der Konkurrenz im Lauf des 5. Jahrhunderts weitgehend abgelöst werden durch Darstellungen, in denen das Miteinander und der Ausgleich von Konflikten herausgestellt werden; Untersuchungsfelder sind Szenen des Kampfes, der Betätigung im Gymnasium, der erotischen Annäherung, Bilder von Satyrn und des Komos. Osborne versteht diese Beobachtung jedoch nicht allein als Aufdeckung von ›medialen Strategien‹, als Idealbilder einer harmonischen Gesellschaft. Er sieht im Verzicht auf direkte, körperlich lebhaftere Interaktion zugunsten ruhiger Versammlungsbilder vielmehr auch direkte historische Zeugnisse für einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel. Was sich vollzogen habe, war »a shift from individualism to corporate values, or a shift from a world dominated by competitive values to a world prepared to embrace collaboration, or indeed a shift from a world of action to one of contemplation«¹⁰⁰. Osborne betreibt damit eine weitgehend mechanische Übertragung des Szenencharakters der Bilder auf die realen Lebensverhältnisse, zudem auf eine etwas widersprüchliche Art und Weise. Denn er ist sich natürlich des potentiell affirmativen Charakters der Bilder bewusst, um dann aber doch die von den Vasenmalern geschaffene Atmosphäre als Abbild einer Gesellschaft zu interpretieren, deren einzelne Mitglieder kollektiven Werten zutiefst verpflichtet waren.

58 Wolfgang Filser hat in seiner Studie »Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik« einen verwandten Gegenstand und ein verwandtes methodisches Vorgehen¹⁰¹. Auch er verwendet große Corpora von attischen Vasenbildern als empirische Materialgrundlage, allerdings konzentriert auf die Themenfelder Athletik, Symposion und Pferdehaltung und mit einem Radius stärker in die archaische Zeit hinein. Wie Osborne korreliert er den Wandel in der Darstellungsweise (und darüber hinaus die Häufigkeit von Bildern) vielfach unmittelbar mit historischen Ereignissen und den damit zusammenhängenden Prozessen des gesellschaftlichen Wandels. Filser's zentrale These lautet, die Bilder belegten ein Fortleben und vor allem ein Fortwirken der alten Elite, die in erster Linie immer eine Geldelite war, durch das gesamte 5. Jahrhundert. Seine Position steht der von Osborne insofern diametral entgegen, als er die Existenz wirklicher politischer Freiheit für die Masse der Bürger bestreitet. In Filser's letztlich marxistischer Perspektive gibt es ein »demokratisches Spektakel« der politischen Teilha-

99 Osborne 2018.

100 Osborne 2018, 209.

101 Filser 2017; s. auch Filser 2020.

be für die gewöhnlichen Athener¹⁰², während die tatsächliche Macht, nicht wesentlich anders als im 6. Jahrhundert, von der Elite ausgeübt wird. Was das Vorhandensein von persönlicher Freiheit im politisch-gesellschaftlichen Raum angeht, nähern sich die Positionen der beiden Autoren, so unterschiedlich ihre Perspektive auf den Gegenstand ist, im Ergebnis einander wieder an: Der eine denkt, dieses Gut sei freiwillig zugunsten des neuen Gemeinschaftssinns aufgegeben worden, der andere, dass für die Mehrheit der Bürger ein solches Privileg nie existierte.

59 An die Besprechung der ›privaten‹ Vasenbilder lässt sich unmittelbar ein herausragendes Zeugnis der Staatskunst anschließen. Als visualisiertes Muster einer ganzen Bürgergesellschaft ist nach einer verbreiteten Ansicht die Darstellung auf dem Parthenonfries zu verstehen. Die große Prozession mit ihren verschiedenen Personengruppen scheint, wie immer man sie im Einzelnen interpretiert, den Staat der Athener als vielgliedrigen Organismus vor Augen zu stellen, einen Organismus, der, wie die zahlreichen zufällig-situativen Elemente nahelegen, zwar geordnet agiert, dies aber nicht in zwangvoller Formation, sondern in freier Bewegung seiner Mitglieder. Einige jüngere Beiträge heben innerhalb dieses Deutungsansatzes das didaktisch-erzieherische Element hervor. Joan Breton Connelly vertritt die Ansicht, die berühmte Fünfergruppe im Zentrum der Ostseite gebe eine mythische Szene wieder, Erechtheus mit seiner Frau Praxithea und den drei Töchtern, die mit dem Segen der Eltern in einer Extremsituation ihr Leben zum Wohl der Stadt herzugeben bereit sind¹⁰³ – verstanden somit als unmittelbare Analogie in der Bildkunst zur Dramenfassung desselben Stoffes von Euripides einige Jahre später¹⁰⁴. Burkhard Fehr hält zwar eine lebensweltliche Szene für am plausibelsten, die Wiedergabe einer attischen Familie als typisches Beispiel für die Oikoi, aus denen sich die Bürgerschaft zusammensetzt¹⁰⁵. Mit der Annahme, den Betrachtern werde ein Vorbild für ihr eigenes Verhalten vor Augen gestellt, verbindet sich seine Position jedoch eng mit der zuvor genannten. Henning Wredes Schrift »Das Lob der Demokratie am Parthenonfries« bringt ihr Ergebnis im Titel bündig zum Ausdruck¹⁰⁶: der Fries als Selbstfeier der neuen Gesellschaftsordnung. Alle drei genannten Autoren sind geleitet von der Überzeugung, der Fries habe die Aufgabe, ein grandioses Selbstbild der attischen Demokratie vor Augen zu stellen. Dabei verfolgen sie, wenn auch auf unterschiedlicher Grundlage, denselben methodischen Ansatz, indem sie in erster Linie Zeugnisse der zeitgenössischen Literatur als Belege für die Richtigkeit ihrer Interpretationen anführen. Darin liegt, was zur oben verfolgten Problematik zurückführt, Stärke und Schwäche dieses Ansatzes zugleich. Es kann nicht verwundern, dass das ideale Bild des Staates, das in Perikles' fiktiver Gefallenenrede oder bei den Tragödienaufführungen an den Großen Dionysien gezeichnet wird, auch in der zeitgenössischen Bildkunst seinen Niederschlag gefunden hat. Die Schaffung eines monumentalen Idealbildes der athenischen Bürgerschaft am Parthenonfries lässt jedoch die Frage offen, was davon bloßer Appell und was Wirklichkeit war. Wredes Annahme, dieses außerordentliche Tableau fange »das allgemeine Hochgefühl im dritten Viertel des 5. Jahrhunderts«¹⁰⁷ in einem Bild ein, scheint mir, was ebenso für Osbornes Interpretation attischer Vasenbilder dieser Epoche gilt, eine allzu positive Einschätzung der Zeitverhältnisse zu sein. Bei der fast aufdringlich zu nennenden Idealisierung des demokratisch verfassten Staates

102 Filser 2017, 578; im Vorwort ist vom »Marionettenspiel« (S. VIII) die Rede, als das die demokratischen Institutionen mitunter zu klassifizieren seien.

103 Connelly 1996; Connelly 2014. – Zum Bestand und zur älteren Forschungsgeschichte zum Fries s. Jenkins 1994.

104 Vgl. o. Anm. 92.

105 Fehr 2011.

106 Wrede 2008.

107 Wrede 2008, 23. Wrede erwägt, dass das Bild der großen Bürgergemeinschaft eine Fiktion sein könnte, verwirft den Gedanken jedoch umgehend wieder.

in Bild und Sprache muss man damit rechnen, dass in der von starken Spannungen bestimmten Gesellschaft die Notwendigkeit bestand, auch das ›weiche‹ Mittel des Bildmediums einzusetzen, um die Bürger zur Übernahme der ihnen zugewiesenen Rollen zu bewegen.

›Individualität‹ in der Kunst des 5. Jahrhunderts: Anwendung des klassischen Stils

60 Vor dem Hintergrund der althistorischen Debatte zu individueller Freiheit in der demokratischen Polis und aktueller Positionen zur Analyse attischer Vasenbilder sowie des Parthenonfrieses kann nun nachdrücklicher als zuvor nach dem Zusammenhang zwischen der Anwendung des klassischen Stils und dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft im 5. Jahrhundert gefragt werden.

61 Beim Porträt, definiert zunächst rein technisch als Darstellung von – prominenten – historischen Personen, gehörte Individualität offenkundig in einem bestimmten Maß zu den Darstellungsoptionen. Dabei markiert das Porträt des Perikles innerhalb der schmalen Befundbasis sozusagen den negativen Pol. Obwohl für seine Zeitgenossen ohne Frage eine prominente Persönlichkeit, wurde im Bildnis Individualität der Darstellung weitestgehend vermieden. Die starke Rückprojektion beim Alter sowie die Angleichung der Gesichtszüge an ein gängiges ›Bürgerbild‹ erlauben hier ein zuverlässiges Urteil. Den Gegenpol markieren das Porträt des Themistokles sowie das wesentlich besser bezeugte Bildnis des Pindar. Unabhängig vom Grad an physiognomischer Ähnlichkeit und unabhängig auch von der intendierten Aussage, die jeweils bestenfalls vage bestimmt werden können, sind sie ohne Frage nachdrücklich als *künstlerisch* individuelle Schöpfungen konzipiert worden. Die alte archäologische Streitfrage zu ›Individual- versus Typenporträt‹ können wir an dieser Stelle gleichsam unterlaufen: Hier werden in der Realität für ihre persönlichen Leistungen gerühmte Personen auch im Porträt als individuelle Gestalten herausgestellt. Während das Pindar-Porträt, gleich wie viel archaisches Gepräge man darin erkennen will, eindeutig »ich« sagt, hat das des Perikles ebenso eindeutig die Maske des Kollektivmenschen seiner Zeit erhalten. Das eine ist im Kontext des Selbstverständnisses des Dichters als intellektuelle Ausnahmebegabung ebenso zwanglos zu verstehen wie umgekehrt die bildliche Eingliederung des Politikers in die Gemeinschaft der Bürger, die er als höchsten politischen Wert propagierte, auch wenn er, was kein Widerspruch ist, in Wirklichkeit eine herausragende politische Stellung besaß. Beim Porträt des zunächst als subversiv verurteilten, dann als großer Denker rehabilitierten Sokrates aus dem frühen 4. Jahrhundert wurden, wie oben als plausibelste Interpretation dargelegt, die realen physiognomischen Züge mit einem spezifischen Darstellungstypus, dem Satyrn, verbunden oder akzentuiert, um sowohl den Menschen Sokrates zu vergegenwärtigen als auch seine Wirkung als intellektueller Verführer in unverwechselbarer Weise zu würdigen.

62 Anders als die Porträtstatuen sind die klassischen und insbesondere die attischen Grabreliefs seit der Zeit um etwa 430 in großer Dichte und als originale Werke überliefert¹⁰⁸. Sie stellen, wie oben in größerem Zusammenhang erläutert, ein Musterbeispiel für partiellen Naturalismus dar: Zwar erscheint die gesamte Oberfläche – Körper, Gewänder, Gesichter, Requisiten – in naturalistischen Formen, unterstützt vielfach noch durch das Situative der Gesten, doch folgt die Darstellung der Gesichter bestimmten Mustern und es sind für Männer wie für Frauen weitestgehend standardisierte Gesichtsformen verwendet worden. Individuelles ist nur durch die Namensbeschriften, Biographisches hier und da in allgemeiner Form durch bildliche Hinweise auf den Beruf und das Alter gegenwärtig. Einen wesentlichen Aspekt der Repräsentation

108 Vgl. die o. Anm. 26 angegebene Literatur.

stellt dazu die Aufstellung der einzelnen Stelen auf Grabterrassen von Familien dar. Das scheinbare Paradox einer gleichsam abstrakten Präsenz – lebensnahe Wiedergabe von Körper und Gewand, dazu Namen als Verweis auf bestimmte Personen, jedoch Verzicht auf Persönliches in der Darstellung der Gesichter – löst die Forschung mit guten Gründen mit dem Verweis auf die große Bedeutung des Bürgerstatus und des Familienzusammenhangs für Verstorbene und Hinterbliebene auf. Die Teilhabe an der Gemeinschaft der freien Bürger wäre demnach ein so hohes Gut gewesen, dass Individuelles auf der Ebene der permanenten Repräsentation im Bild keinen Raum erhalten konnte.

63 So plausibel diese Einschätzung prinzipiell ist, lässt sie die entscheidende Frage nach der tatsächlichen Haltung der Akteure doch unvermeidlich offen. Etwas Ambivalentes hat man an zwei Stellen gesehen. So kann man vermuten, dass die beschriebene Praxis, Terrassen und aufwendige Einzelmonumente zu errichten, dem Egalitätsprinzip entgegenstand: Wer die Stadt betrat oder sie verließ, den grüßten die reichen Familien und unvermeidlich nur diese, mit ihren prächtigen Denkmalkomplexen. »Handelt es sich vielleicht um ein Lossagen der sozial und wirtschaftlich hervortretenden Familien von den Regularien der Demokratie?«, fragt in diesem Zusammenhang Frank Hildebrandt¹⁰⁹. Auf Widerständiges oder gar Subversives hebt die Forschung, sofern dieser Punkt überhaupt in den Blick genommen wird, nur selten ab, häufiger dagegen auf starke gesellschaftliche Konformität, die in der Uniformität der Figurendarstellung zum Ausdruck komme. Nicht in zusammenhängender Weise, aber mit einzelnen Äußerungen, mal tastend, mal entschiedener, mitunter auch resignativ¹¹⁰, gibt es Anknüpfungen an die althistorische Debatte. So spricht Johannes Bergemann davon, man habe im klassischen Athen »die Idealvorstellungen vom guten Bürger in so starkem Maße akzeptiert und verinnerlicht, dass man die Bildmotive mit den entsprechenden Inhalten [...] auf den Gräbern zur Schau zu stellen bereit war«¹¹¹. An anderer Stelle akzentuiert der Autor den Punkt schärfer: »Der enorme Zwang zur Anpassung, der hinter all dem steht, hat sich nirgendwo sonst so klar und in solcher Breite niedergeschlagen wie in den Darstellungen der Grabreliefs.«¹¹² Nikolaus Himmelmann rechnet desgleichen mit ehrlicher oder doch nur gespielter Affirmation, wenn er offenlässt, »wie stark die überzeugte, aber wohl auch die opportunistische Bereitschaft war, sich mit der Demokratie zu identifizieren«.¹¹³ Ralf von den Hoff setzt einen etwas anderen Akzent, indem er das Nebeneinander von individuellen Zügen (Inschriften, Lebendigkeit der formalen Gestaltung) und Entindividualisierung, insbesondere aufgrund der Typisierung der Gesichter, als Spannungselement sieht: Der Bezug auf den Einzelnen, gerade auch durch die Trauer der Hinterbliebenen, bilde einen Gegensatz zur Anpassung an das »Normengeflecht der Polis«¹¹⁴.

64 Ein mit solchen Aussagen angedeuteter Bruch zwischen der Oberfläche und der tatsächlichen Haltung der Dargestellten ist nur schwer mit positiven Indizien zu fassen. Himmelmann verweist auf die starke Häufung von Eigennamen mit dem Wortbestandteil *demos* seit dem späteren 5. Jahrhundert, zu verstehen wohl als »Bekannt-

109 Hildebrandt 2006, 6. Die in der Einleitung der Monografie aufgeworfene Frage wird, soweit ich sehe, im weiteren Verlauf der Untersuchung nicht wieder aufgenommen.

110 Meyer 1989, 82: »Die Masse der attischen Grabreliefs verzichtete auf das Banale und beschränkte sich auf das Repräsentative. Dadurch entgeht uns gewiss auch manch Wissenswertes.«

111 Bergemann 1997, 130. Auf derselben Linie ist auch Breuer 1995, 25: »Im 5. Jahrhundert identifizierte sich der einzelne in später nie wieder erreichtem Maße mit der Polis. Als idealer Bürger seiner Stadt war er so erfüllt von seiner politischen Mitbestimmung, dass es einen privaten, vom öffentlichen Leben ausgegrenzten, Entfaltungsbereich [...] für ihn nicht gab. [...] Wenn auch dieses Ideal nicht kompromisslos gelebt wurde, [...] muss es doch dem Athener als Anspruch an sich selbst allgegenwärtig gewesen sein.«

112 Bergemann 2001, 251 f.

113 Himmelmann 1999, 41.

114 von den Hoff 2019, 52–63 (Zitat 51).

nis« nicht zum Demos insgesamt oder zur Demokratie, sondern »zum herrschenden System«¹¹⁵. Einen Hinweis darauf, dass die Herausstellung von Bürgertugenden viel aussagt über Bereitschaft (oder Zwang) zu politischer Beflissenheit, liefert vielleicht das Grabrelief des Sosinos aus der Zeit um 410¹¹⁶. Obwohl Metöke und damit von politischer Partizipation weitgehend ausgeschlossen, schlüpft er durch die für die attischen Bürger entwickelte Darstellungsform des Reliefs¹¹⁷ und mit den Schlagwörtern *dikaiosyne* und *sophrosyne* in der Inschrift in die Rolle des fiktiven Musterbürgers.

65 In der Forschung zum römischen Porträt ist der Begriff ›Zeitgesicht‹ etabliert¹¹⁸. Er bezeichnet ein kulturelles Phänomen, das mit dem hier untersuchten verwandt ist, sich jedoch in einem wesentlichen Punkt unterscheidet. ›Zeitgesicht‹ meint die wechselnde Popularität bestimmter Elemente von Physiognomie, Frisur und Mimik, um auf diese Weise ein Porträt dem Erscheinungsbild einer anderen Person anzupassen, insbesondere dem des amtierenden Kaisers. Dahinter steht nach etablierter Meinung ein gut fassbares soziales Phänomen: die Angleichung der äußeren Formen an ein Vorbild als Signal der Verbundenheit mit der betreffenden Person. Das Individuum verzichtet auf die Wiedergabe der realen Physiognomie und gewinnt dadurch eine Möglichkeit, Loyalität zu zeigen, gegenüber einer Person wie auch gegenüber der von dieser Person ausgeübten Herrschaft. Auf den hier behandelten griechischen Kontext lassen sich Begriff und Sache nur insoweit übertragen, als auch im 5. Jahrhundert ein Verzicht bei der formalen Gestaltung festzustellen ist und hier wie dort nur sehr bedingt von ›Stilentwicklung‹ gesprochen werden kann. Die ›Bildnisangleichung‹ beim Porträt des Perikles oder den Grabreliefköpfen erfolgt jedoch nicht an das Porträt einer anderen herausragenden Person, sondern an ein allmählich entwickeltes Gestaltungsmuster, das letztlich für ein Abstraktum steht: die mit dem Polisbürger verbundenen Rollanforderungen. Dass auch im Polisleben der klassischen Zeit Loyalität gegenüber der Herrschaftsform demonstriert werden sollte, ist möglich. Wenn einzelne prominente Personen mit ausgeprägt individuell gestalteten Porträts hervortreten, die Masse der Bürger dagegen auf solche Kennzeichnung weitestgehend verzichtet, scheint mir in der politischen Atmosphäre, wie die Quellen sie dokumentieren, der Druck zur Angleichung für den Einzelnen stärker gewesen zu sein als die Bereitschaft zur uneingeschränkten Eingliederung in die Gesellschaft.

Schluss

66 Die jüngere Forschung zum klassischen Stil ist zu einem nicht geringen Teil in einem unfruchtbaren Gegensatz gefangen. Die traditionelle Position, es handele sich um eine epochale Veränderung der Darstellungsformen gegenüber der archaischen Zeit, wird herausgefordert durch die Überzeugung, die Gemeinsamkeiten seien stärker ausgeprägt als die Neuerungen. Der Gegensatz lässt sich durch eine Verschiebung der Perspektive auflösen. Der neue Stil stellt tatsächlich etwas qualitativ Neues dar, dieses Neue kam jedoch nur in begrenztem Umfang zur Anwendung. Die Diskussion kann sich damit von der Fixierung auf fast absolute Kategorien – ›Revolution‹ oder ›Kontinuität‹? – lösen und sich zunächst den Formen der Anwendung und anschließend den weiterführenden Fragen nach den sozialen Gründen für den begrenzten Gebrauch des neuen Stils zuwenden.

115 Himmelmann 1999, 96.

116 s. zum Folgenden Meyer 1989, 79–82.

117 Dass sich das Denkmal für den Mann aus Gortyn seinen Darstellungsformen nach völlig in die attischen Grabreliefs einreihet, steht außer Frage. Eine gesuchte Anlehnung an den Poseidon im Parthenonfries (Meyer 1989, 80) scheint mir dagegen zweifelhaft.

118 Grundlegend dazu Zanker 1982.

67 Während zuvor eine additive Gestaltungsweise vorherrschte, die zwar einzelne Partien in zutreffender Weise erfasste, nicht aber die Kohärenz der Körperpartien untereinander, drückt sich im klassischen Stil ein Sinn für organische Zusammenhänge innerhalb der menschlichen Figur aus. Zudem zeichnet er sich durch seine ausgeprägt mimetischen Formen aus, wodurch erstmals in der Geschichte der griechischen Kunst das Zufällige und damit Individuelle in der Erscheinung menschlicher Figuren Aufmerksamkeit erhält.

68 Seit der frühen Klassik wurden drei Optionen der Anwendung des klassischen Stils genutzt: eine konsequent mimetische Darstellungsform, eine partielle, wenn etwa bei Grabreliefs Körper und Gewänder lebensnah ausgearbeitet sind, die Gesichter aber bestimmten Grundtypen folgen, sowie der Verzicht auf die Anwendung des klassischen Stils zugunsten altertümlicher Formen, der sog. archaische Stil. Ein differenzierter Einsatz von Stilformen stellt keine Besonderheit der klassischen Epoche dar; stärker und weniger mimetische Formen sind, in jeweils eigener Ausprägung, auch in anderen Kulturen im gleichen Zeithorizont oder sogar an ein und demselben Monument zu finden – Beispielfunde aus der steinzeitlichen Höhlenmalerei, aus Altägypten sowie aus der altafrikanischen Skulptur dienen zur Veranschaulichung dieses Phänomens.

69 Um sich für die griechische Welt den Gründen dafür anzunähern, warum die klassischen Stilformen in bestimmten Zusammenhängen angewandt wurden und in anderen nicht, bieten sich vor allem die Porträts berühmter Männer und die Grabreliefs von Bürgern, insbesondere aus Athen und Attika, an. Die – besonders in der deutschsprachigen Forschung – intensiv verfolgte Streitfrage zu Individual- versus Typenporträts kann man so beantworten, dass jedenfalls die Intellektuellen und Politiker, die im Leben durch ihre persönliche Leistung herausragten, auch durch ein künstlerisch individuelles Porträt hervortreten konnten und hier also das Potential des klassischen Stils im Einzelfall ausgeschöpft wurde. Für die lebensnah, aber mit uniformen Gesichtern gestalteten Grabreliefs gilt dies augenscheinlich nicht. Bei ihnen stellt sich die Frage, ob sie, über offenkundigen Bürgerstolz hinaus, etwas über gelebte oder im Gegenteil über im demokratischen Staatswesen erzwungene Konformität aussagen können. Es ist ein besonderes Anliegen dieser Studie, an die althistorische und die sporadisch auch in der Klassischen Archäologie geführte Diskussion über Freiheit und Zwang in den Bürgergesellschaften der klassischen Zeit anzuknüpfen. Wenn im Rahmen der ›bürgerlichen Repräsentation‹ der klassische Stil nur partiell zur Anwendung kam, scheint mir dies Ausdruck eines starken Konformitätsdrucks zu sein, schwerlich dagegen ein Beleg für die willige Selbsteingliederung des Einzelnen in die Gemeinschaft. Die Porträtstatuen könnte man im Sinne des gängigen affirmativen Erklärungsmodells als Komplement zu den Grabreliefs verstehen: Danach würden die bedeutenden Männer die Gesellschaft durch ihre außerordentlichen Leistungen unterstützen, die Bürger und Bürgerinnen auf den Grabreliefs, die trotz der fleißigen Angabe ihrer Namen im Grunde namenlos bleiben, dagegen die breite Basis und damit so etwas wie den Regelbetrieb der Polis repräsentieren. Für die Annahme, die Porträtstatuen seien durchgehend als Muster poliskonformen Verhaltens konzipiert und gesehen worden¹¹⁹, fehlt jedoch eine solide Interpretationsgrundlage. Zu rechnen ist, anknüpfend an Filser¹²⁰, auch damit, dass hinter der umfassenden Anwendung des klassischen Stils bei den Individualporträts die elementare Absicht steht, auch in der demokratisch verfassten Gesellschaft herausragende Persönlichkeiten, Vertreter der politischen und geistigen Elite, als Individuen herauszustellen. In der oben bereits zitierten Schrift »Die unheimliche Klassik der

119 Vgl. hierzu von den Hoff 2019, 57–59: Ehrenstatuen als »konkrete Imitationsangebote« (59) für die Polisbürger. Diese Idee findet sich umfassend ausgestaltet bei Zanker 1995a, 46–90: »Der Intellektuelle als guter Bürger«.

120 Vgl. o. Anm. 102.

Griechen« stellt Hölscher Mutmaßungen darüber an, inwiefern die neue Rationalität in der klassischen Epoche und auch der Partizipationszwang in demokratisch verfassten Gesellschaften neben allem Fortschritt auch zur Unterdrückung von »vitalen psychischen Schichten« geführt hätten¹²¹. Die Popularität von »eskapistischen« Bildmotiven aus der Welt des Dionysos und der Aphrodite stellte vermutlich ein Feld des Ausgleichs dar. Die hier angestellten Überlegungen zu den sozialen Begrenzungen der Anwendung einer neuen, »individualistischen« Stilsprache als Ganzer beleuchten die genannte Ambivalenz von der unmittelbar sinnlichen Seite her.

70 Die klassisch-archäologische Forschung vollzieht sich in Verbindung mit den gesellschaftlichen Debatten der Gegenwart. Das sichert ihr Vitalität, birgt aber auch die Gefahr der Gebundenheit aufgrund der Anpassung an aktuelle weltanschauliche Positionen. Da es zu den zentralen Aspekten der aktuellen Identitätsdebatte gehört, Vorstellungen ethnischer Über- und Unterlegenheit zurückzuweisen, ist es nur konsequent, wenn auch die griechische Kultur, die nach eigener wie nach Anschauung der Modernen weltgeschichtlich Einmaliges hervorgebracht hat, in den Fokus der Kritik geraten ist. Der klassische Stil wiederum ist ein geradezu emblematisches Element dieser Kultur. Dieser Zusammenhang hat dazu beigetragen, dass die Beschäftigung mit dem klassischen Stil in jüngerer Zeit in Misskredit geraten ist. Es wäre allerdings mehr als unglücklich, wenn eine kritische Haltung zur Ideenwelt der griechischen Kultur als Ganzer dazu führen würde, dass Gegenstände und Fragen der klassisch-archäologischen Forschung an die Seite rücken, die geeignet sind, sich gerade mit kritischen Aspekten der untersuchten Gesellschaft, wie sie hier behandelt wurden, auseinanderzusetzen.

121 Hölscher 1989, 17.

Abkürzungen

- Adornato 2019** G. Adornato, *The Invention of the Classical Style in Sculpture*, in: O. Palagia, *Handbook of Greek Sculpture* (Berlin 2019) 296–327
- Bahn 2010** P. G. Bahn, *Prehistoric Rock Art. Polemics and Progress* (Cambridge 2010)
- Barceló 1990** P. Barceló, *Thukydides und die Tyrannis*, *Historia* 39, 1990, 410–425
- de Beaune 1998** S. de Beaune, *Chamanisme et préhistoire. Un feuilleton à épisodes*, *L'Homme* 38, 1998, 203–219
- Bergemann 1991** J. Bergemann, *Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters*, *AM* 106, 1991, 157–189
- Bergemann 1997** J. Bergemann, *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)
- Bergemann 2001** J. Bergemann, *Rez. zu A. Scholl, Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr. Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen* (Berlin 1996), *Gnomon* 73, 2001, 249–253
- Berger – Luckmann 1969** P. L. Berger – T. Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* (Frankfurt a. M. 1969)
- Berlin 2002** I. Berlin, *The Birth of Greek Individualism. A Turning-Point in the History of Political Thought*, in: I. Berlin, *Liberty. Incorporating Four Essays on Liberty*, hrsg. von H. Hardy (Oxford 2002) 287–321
- Bertelli 2013** L. Bertelli, *Democracy and Dissent. The Case of Comedy*, in: J. P. Arnason – K. A. Raaflaub – P. Wagner (Hrsg.), *The Greek Polis and the Invention of Democracy. A Politico-Cultural Transformation and Its Interpretation* (Malden 2013) 99–125
- Bianchi Bandinelli 1967** R. Bianchi Bandinelli, *Arte Plebea*, *DialA* 1, 1967, 7–19
- Biard 2017** G. Biard, *La représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique* (Athen 2017)
- Bleicken 1995** J. Bleicken, *Die athenische Demokratie* 4 (Paderborn 1995)
- Blome 1999** P. Blome, *Bildliche Darstellungen von Sokrates*, in: K. Pestalozzi (Hrsg.), *Der fragende Sokrates, Colloquium Rauricum* 6 (Stuttgart 1999) 98–112
- Bol 2004a** P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Die klassische Plastik* (Mainz 2004)
- Bol 2004b** P. C. Bol, *Der Strenge Stil. Rundplastik*, in: *Bol 2004a*, 1–32
- Bol 2004c** C. Bol, *Die Porträts des Strengen Stils und der Hochklassik*, in: *Bol 2004a*, 67–122
- Borbein 1985** A. H. Borbein, *Kanon und Ideal. Kritische Aspekte der Hochklassik*, *AM* 100, 1985, 253–270
- Borbein 1988** A. H. Borbein, *Zur Tarentiner Göttin in Berlin*, in: H. Büsing – F. Hiller (Hrsg.), *Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten für Heinrich Drerup zu seinem 80. Geburtstag von seinen Schülern und Freunden* (Saarbrücken 1988) 93–98
- Borbein 1989** A. H. Borbein, *Tendenzen der Stilgeschichte der bildenden Kunst und politisch-soziale Entwicklungen zwischen Kleisthenes und Perikles*, in: W. Schuller – W. Hoepfner – E.-L. Schwandner (Hrsg.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie. Konstanzer Symposion vom 17. bis 19. Juli 1987* (München 1989) 91–108
- Borbein 1996** A. H. Borbein, *Polykleitos*, in: O. Palagia (Hrsg.), *Personal Styles in Greek Sculpture = YaleClSt* 30 (Cambridge 1996) 66–90
- Boschung 2021** D. Boschung, *Effigies. Antikes Porträt als Figuration des Besonderen, Morphomata* 49 (Paderborn 2021)
- Bostick 2021** D. Bostick, *The Classical Roots of White Supremacy*, <https://www.learningforjustice.org/magazine/spring-2021/the-classical-roots-of-white-supremacy> (05.10.2021)
- Brahms 1994** T. Brahm, *Archaismus. Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus* (Frankfurt a. M. 1994)
- Breuer 1995** C. Breuer, *Reliefs und Epigramme griechischer Privatgrabmäler. Zeugnisse bürgerlichen Selbstverständnisses vom 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr.* (Köln 1995)
- Burns 2011** T. Burns, *On Cognitive Palaeontology and the Infamous ›Spotted‹ Horse*, *Blog Cognoculture*, 11.11.2011, https://www.nature.com/scitable/blog/cognoculture/on_cognitive_palaeontology_and_the/ (05.10.2021)
- Carter 1986** L. B. Carter, *The Quiet Athenian* (Oxford 1986)
- CAT** C. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, 6 Bde. (Kilchberg 1993–1995)
- Catoni – Giuliani 2021** M. L. Catoni – L. Giuliani, *Der verurteilte Philosoph, die Satyrn und das Hässliche: Das frühe Sokrates-Porträt im Kontext*, *JdI* 136, 2021, 151–197
- Christ 2006** M. R. Christ, *The Bad Citizen in Classical Athens* (Cambridge 2006)
- Christ 2007** M. R. Christ, *Rez. zu G. Herman, Morality and Behaviour in Democratic Athens. A Social History* (Cambridge 2006), <https://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007.07.37/> (01.01.2022)
- Closterman 2007** W. Closterman, *Family Ideology and Family History. The Function of Funerary Markers in Classical Attic Peribolos Tombs*, *AJA* 111, 2007, 633–652
- Connelly 1996** J. B. Connelly, *Parthenon and Parthenoi. A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze*, *AJA* 100, 1996, 53–80
- Connelly 2014** J. B. Connelly, *The Parthenon Enigma. A New Understanding of the World's Most Iconic Building and the People Who Made It* (New York 2014)

- De Angelis u. a. 2012** F. De Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (Hrsg.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ›arte plebea‹ bis heute*. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007, Palilia 27 (Wiesbaden 2012)
- Dietrich 2011** N. Dietrich, ›Archaischer Realismus‹. Archaische Plastik als alternatives Konzept von Realismus im Bild, *Öjh* 80, 2011, 13–46
- Dorka Moreno – Kovacs (im Druck)** M. Dorka Moreno – M. Kovacs (Hrsg.), *Ästhetik versus Programmatik? Perspektiven der archäologischen Stilforschung*. Tagung Tübingen März 2019 (im Druck)
- Elsner 2006** J. Elsner, Reflections on the ›Greek Revolution‹ in Art. From Changes in Viewing to the Transformation of Subjectivity, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece* (Cambridge 2006) 68–95
- Fehr 2011** B. Fehr, *Becoming Good Democrats and Wives. Civic Education and Female Socialization on the Parthenon Frieze*, Hephaisistos Sonderbd. (Münster 2011)
- Filser 2017** W. Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuseramik* (Berlin 2017)
- Filser 2020** W. Filser, A Question of Object. Class Semantics in Athenian Vase Painting (530–430 B.C.), in: C. Graml – A. Doronzio – V. Capozzoli (Hrsg.), *Rethinking Athens before the Persian Wars*. Proceedings of the International Workshop at the Ludwig-Maximilians-Universität München (Munich, 23rd–24th February 2017) (München 2020) 297–312
- Finley 1980** M. I. Finley, *Antike und moderne Demokratie* (Stuttgart 1980)
- Flaig 2018** E. Flaig, Totalitäre Demokratie. Eine Spurenlese zum Verhältnis von Freiheit und Gesetz, in: I. Jordović – U. Walter (Hrsg.), *Feindbild und Vorbild. Die athenische Demokratie und ihre intellektuellen Gegner* (Berlin 2018) 269–310
- Flaig 2020** E. Flaig, Umstrittene Freiheit. Die griechische Polis unter Totalitarismusverdacht, in: A. H. Borbein – E. Osterkamp (Hrsg.), *Kunst und Freiheit. Eine Leitthese Winckelmanns und ihre Folgen*. Internationale Tagung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz und der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Berlin 13.–14. Juni 2018 (Mainz 2020) 167–182
- Flashar 2009** H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (München 2009)
- Förster 1988** T. Förster, *Kunst in Afrika* (Köln 1988)
- Giuliani 1986** L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik* (Frankfurt a. M. 1986)
- Hallett 2012** C. H. Hallett, The Archaic Style in Sculpture in the Eyes of Ancient and Modern Viewers, in: V. Coltman (Hrsg.), *Making Sense of Greek Art* (Exeter 2012) 70–100
- Hartwig 2015** M. K. Hartwig, Style, in: M. K. Hartwig (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Blackwell Companions to the Ancient World (Malden, Mass. 2015) 39–59
- Herman 2006** G. Herman, *Morality and Behaviour in Democratic Athens. A Social History* (Cambridge 2006)
- Herman 2008** G. Herman, Rez. zu M. R. Christ, *The Bad Citizen in Classical Athens* (Cambridge 2006), sehpunkte 8, 2008, Nr. 7/8 [15.07.2008], <http://www.sehpunkte.de/2008/07/12760.html> (07.05.2023)
- Herrmann 1988** H.-V. Herrmann, *Die Siegerstatuen von Olympia. Schriftliche Überlieferung und archäologischer Befund*, Nikephoros 1, 1988, 119–183
- Hildebrandt 2006** F. Hildebrandt, *Die attischen Namenstelen. Untersuchungen zu Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2006)
- Himmelmann 1994** N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, JdI Erg. 28 (Berlin 1994)
- Himmelmann 1999** N. Himmelmann, *Attische Grabreliefs*, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 357 (Opladen 1999)
- Himmelmann 2001** N. Himmelmann, *Die private Bildnisweihe bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts*, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 373 (Wiesbaden 2001)
- Hölscher 1971** T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, AbhHeidelberg 1971, 2 (Heidelberg 1971)
- Hölscher 1987** T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, AbhHeidelberg 1987, 2 (Heidelberg 1987)
- Hölscher 1989** T. Hölscher, *Die unheimliche Klassik der Griechen* (Bamberg 1989)
- Hölscher 2010** F. Hölscher, *Gods and Statues. An Approach to Archaistic Images in the Fifth Century BCE*, in: J. Mylonopoulos (Hrsg.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome* (Leiden 2010) 105–120
- Hölscher 2018** T. Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality* (Oakland 2018)
- Humphreys 1980** S. C. Humphreys, *Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens. Tradition or Traditionalism?*, JHS 100, 1980, 96–126
- Jaeggi 2008** O. Jaeggi, *Die griechischen Porträts. Antike Repräsentation – Moderne Projektion* (Berlin 2008)
- Jenkins 1994** I. Jenkins, *The Parthenon Frieze* (London 1994)
- Junker 2007** K. Junker, *Die Porträts des Pompeius Magnus und die mimetische Option*, RM 113, 2007, 69–94
- Junker (im Druck)** K. Junker, *Die Entstehung des klassischen Stils und die Kunst der Unterscheidung*, in: Dorka Moreno – Kovacs (im Druck)

- Kaminski 2004** G. Kaminski, Der Strenge Stil: Bauplastik, in: *Bol* 2004a, 33–51
- Keesling 2017** C. M. Keesling, Early Greek Portraiture. *Monuments and Histories* (Cambridge 2017)
- Knell 1990** H. Knell, Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur (Darmstadt 1990)
- Kovacs 2018** M. Kovacs, Charakter und Präsenz im griechischen Porträt. Realistische Bildnisentwürfe zwischen Klassik und Hellenismus, in: Ch. Nowak – L. Winkler-Horacek (Hrsg.), *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik* (Rahden 2018) 27–49
- Krais – Gebauer 2017** B. Krais – G. Gebauer, *Habitus* ⁷(Bielefeld 2017)
- Krumeich 1997** R. Krumeich, Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr. (München 1997)
- Krummen 1990** E. Krummen, *Pysos Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation* (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3) (Berlin 1990)
- Kunze 2014** C. Kunze, Formal Approaches, in: C. Marconi (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture* (Oxford 2014) 541–556
- Kyrieleis 2011** H. Kyrieleis, *Olympia. Archäologie eines Heiligtums*, AW Sonderbd. (Darmstadt 2011)
- Lang 2002** F. Lang, *Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis* (Tübingen 2002)
- Leader 1997** R. E. Leader, In Death Not Divided. Gender, Family, and State on Classical Athenian Grave Stelae, *AJA* 101, 1997, 683–699
- Leibundgut 1991** A. Leibundgut, *Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles. Ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr.?*, *TrWPr* 10 (Mainz 1991)
- Martínez Valle – Villaverde Bonilla 2002** R. Martínez Valle – V. Villaverde Bonilla, *La cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta* (Tírig 2002)
- Martini 1990** W. Martini, *Die archaische Plastik der Griechen* (Darmstadt 1990)
- Metzler 1971** D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik* (Münster 1971)
- Meyer 1989** M. Meyer, *Alte Männer auf attischen Grabdenkmälern*, *AM* 104, 1989, 49–82
- Neer 2010** R. T. Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture* (Chicago 2010)
- Nestle 1940** W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates* (Stuttgart 1940)
- Ober 1998** J. Ober, *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule* (Princeton, N.J. 1998)
- Obermaier – Wernert 1919** H. Obermaier – P. Wernert, *Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta, Castellón* (Madrid 1919)
- Osborne 2018** R. Osborne, *The Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece*, *Martin Classical Lectures* (Princeton, N.J. 2018)
- Osborne – Tanner 2007** R. Osborne – J. Tanner (Hrsg.), *Art's Agency and Art History* (Malden, Mass. 2007)
- Parkinson 2008** R. B. Parkinson, *The Painted Tomb-Chapel of Nebamun. Masterpieces of Ancient Egyptian Art in the British Museum* (London 2008)
- Philipps 1995** T. Phillips (Hrsg.), *Africa. The Art of a Continent*. Ausstellungskatalog London (London 1995)
- Platte – Hambolu 2010** E. Platte – M. Hambolu, *Bronze Head from Ife* (London 2010)
- Pruvost u. a. 2011** M. Pruvost – R. Bellone – N. Benecke – E. Sandoval-Castellanos – M. Cieslak – T. Kuznetsova – A. Morales-Muñiz – T. O'Connor – M. Reissmann – M. Hofreiter – A. Ludwig, *Genotypes of Predomestic Horses Match Phenotypes Painted in Paleolithic Works of Cave Art*, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 108, 2011, 18626–18630, <https://doi.org/10.1073/pnas.1108982108>
- Raaflaub 1979** K. Raaflaub, *Polis Tyrannos: Zur Entstehung einer politischen Metapher*, in: G. W. Bowersock – W. Burkert – M. Putnam (Hrsg.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday* (Berlin 1979) 237–252
- Raeck 2013** W. Raeck, *Der bärtige Bronzekopf von Porticello und der Weg zum Individualporträt*, in: V. Brinkmann (Hrsg.), *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland*. Ausstellungskatalog München (München 2013) 180–193
- Riace 1984** *Due bronzi da Riace. Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione*, *BdA ser. spec.* 3, 2 Bde. (Rom 1984)
- Richter 1960** G. M. A. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture* ⁷(London 1960)
- Schäfer 1963** H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage* ⁴(Wiesbaden 1963)
- Scheibler 1989** I. Scheibler, *Zum ältesten Bildnis des Sokrates*, *MüJb* 40, 1989, 7–33
- Schwarzmaier – Scholl 2019** A. Schwarzmaier – A. Scholl (Hrsg.), *Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin II 1. Griechische Rundskulpturen bis zum Hochhellenismus* (Petersberg 2019)
- Schweitzer 1939** B. Schweitzer, *Das Problem der Form in der Kunst des Altertums*, in: W. Otto (Hrsg.), *Handbuch der Archäologie*, HAW VI 1 (München 1939) 363–399
- Smith 2007** R. R. R. Smith, *Pindar, Athletes, and the Early Greek Statue Habit*, in: S. Hornblower – C. Morgan (Hrsg.), *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire* (Oxford 2007) 83–139

- Snell 1946** B. Snell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen (Hamburg 1946)
- Spivey 2013** N. Spivey, Greek Sculpture (Cambridge 2013)
- Squire 2011** M. Squire, The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy (London 2011)
- Stavrou 2018** A. Stavrou, Socrates' Physiognomy. Platon and Xenophon in Comparison, in: G. Danzig – D. Johnson – D. Morrison (Hrsg.), Platon and Xenophon (Leiden 2018) 208–251
- Stewart 2008** A. F. Stewart, Classical Greece and the Birth of Western Art (Cambridge 2008)
- Tanner 2006** J. Tanner, The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation (Cambridge 2006)
- Tanner 2017** J. Tanner, Narrative, Naturalism, and the Body in Classical Greek and Early Imperial Chinese Art, in: J. Elsner (Hrsg.), Comparativism in Art History (London 2017) 180–223
- de Tocqueville 1976** A. de Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika (München 1976)
- Veblen 2007** Th. Veblen, Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen (Frankfurt a. M. 2007)
- von den Hoff 2019** R. von den Hoff, Attische Grabreliefs des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. als Bildnismedium, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hrsg.), Porträt als Massenphänomen, Morphomata 40 (Leiden 2019) 23–74
- Vierneisel-Schlörb 1988** B. Vierneisel-Schlörb, Glyptothek München. Katalog der Skulpturen III. Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs (München 1988)
- Vorster 2002** C. Vorster, Früharchaische Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik (Mainz 2002) 97–132
- Vout 2014** C. Vout, The End of the »Greek Revolution«?, Perspective. Actualité en l'histoire de l'art 2, 2014, 246–252
- Wallace 1994** R. W. Wallace, Private Lives and Public Enemies. Freedom of Thought in Classical Athens, in: A. L. Boegehold – A. C. Scafuro (Hrsg.), Athenian Identity and Civic Ideology (Baltimore 1994) 127–155
- Walter 2006** U. Walter, Individualität und Freiheit in Burckhardts Griechischer Kulturgeschichte, in: L. Burckhardt – H.-J. Gehrke (Hrsg.), Jacob Burckhardt und die Griechen (Basel 2006) 93–111
- Whitley 2012** J. Whitley, Agency in Greek Art, in: T. J. Smith – D. Plantzos (Hrsg.), A Companion to Greek Art, Blackwell Companions to the Ancient World (Malden, Mass. 2012) 579–595
- Wiles 2000** D. Wiles, Greek Theatre Performance. An Introduction (Cambridge 2000)
- Willers 1975** D. Willers, Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland, AM Beih. 4 (Berlin 1975)
- Wrede 2008** H. Wrede, Das Lob der Demokratie am Parthenonfries, TrWPr 21 (Mainz 2008)
- Zanker 1982** P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in: Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Konferenz Humboldt Universität zu Berlin 12.–15. Mai 1981, WissZBerl 31, 1982, 307–312
- Zanker 1995a** P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995)
- Zanker 1995b** P. Zanker, Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik, AA 1995, 473–481

ZUSAMMENFASSUNG

Der klassische Stil und die sozialen Grenzen seiner Anwendung

Klaus Junker

Der klassische Stil, wie er sich im frühen 5. Jahrhundert ausgeprägt hat, ist oft beschrieben und charakterisiert worden. Gegen die aktuelle Kritik an der traditionellen Einschätzung als epochale kunst- und kulturgeschichtliche Neuerung nimmt der Aufsatz Stellung, indem er sich auf die verschiedenen Formen der Anwendung des neuen Stils konzentriert, vom umfassenden Einsatz naturalistischer Formen bis hin zum archaischen, die neue Gestaltungsweise weitgehend vermeidenden Stil. Damit eröffnet sich ein Zugang zum Verständnis der sozialen Aspekte des Stilwandels und im Besonderen der Porträtentwicklung. Größeren Ertrag als das oft mechanisch übernommene Habituskonzept verspricht dabei die Anknüpfung an die althistorische Debatte über Freiheit und Zwang im demokratischen Athen und in der griechischen Welt. Individuell und im Einzelfall wohl auch physiognomisch treffend gestaltete Porträts wurden für eine Reihe von Männern gewählt, die durch ihre intellektuellen Leistungen herausragten und auf diese Weise zum Funktionieren des Staates beitrugen. Für die Masse der Bürger und Bürgerinnen, die breite Basis der Polis, ist dagegen Uniformität der äußeren Erscheinung charakteristisch, worin sich ein starker gesellschaftlicher Konformitätsdruck äußert.

SCHLAGWÖRTER

klassischer Stil, Greek Revolution, griechisches Porträt, Sokrates-Porträt Typus A, Habitus, attische Grabreliefs, Stil und Gesellschaft

ABBILDUNGSNACHWEIS

Titelbild: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Johannes Laurentius
Abb. 1: Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253370>), CC0 (<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>)

Abb. 2: akg-images / jh-Lightbox_Ltd. / John Hios

Abb. 3: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Johannes Laurentius

Abb. 4: akg-images / jh-Lightbox_Ltd. / John Hios

Abb. 5: Bildzitat nach Due bronzi da Riace (Rom 1984) Taf. A 44 (Foto: Soprintendenze Archeologica Toscana e Calabria, Fotograf unbekannt)

Abb. 6: Bildzitat nach Due bronzi da Riace (Rom 1984) Taf. B 44 (Foto: Soprintendenze Archeologica Toscana e Calabria, Fotograf unbekannt)

Abb. 7: Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Foto: Stephan Eckardt

Abb. 8: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Johannes Laurentius

Abb. 9: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Foto: Christa Koppermann

Abb. 10: Wikimedia = Toulouse, Musée Saint-Raymond Inv. Ra 351 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MSR-Ra351-30911.jpg>), CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Abb. 11: Print Version: © The Trustees of the British Museum; Digital Version: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Abb. 12: Wikimedia; Autor: Joanbanjo (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escena_de_ca%C3%A7a_de_la_cova_dels_Cavalls,_reproducci%C3%B3_del_museu_de_la_Valltorta.jpg), CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)

Abb. 13: Print Version: © The Trustees of the British Museum; Digital Version: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

ANGABEN ZUM AUTOR

Prof. Dr. Klaus Junker
Institut für Altertumswissenschaften, Klassische
Archäologie, Johannes Gutenberg-Universität
Mainz
55099 Mainz
Deutschland
kjunker@uni-mainz.de
ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0001-5939-2019>
ROR ID: <https://ror.org/023b0x485>

METADATA

Titel/*Title*: Der klassische Stil und die sozialen
Grenzen seiner Anwendung/*The Classical Style
and the Social Limits of Its Application*

Band/*Issue*: JdI 138, 2023

Bitte zitieren Sie diesen Beitrag folgenderweise/
Please cite the article as follows: K. Junker, Der
klassische Stil und die sozialen Grenzen seiner
Anwendung, JdI 138, 2023, § 1–70, [https://doi.
org/10.34780/26di-42tp](https://doi.org/10.34780/26di-42tp)

Copyright: Alle Rechte vorbehalten/*All rights
reserved*.

Online veröffentlicht am/*Online published on*:
01.12.2023

DOI: <https://doi.org/10.34780/26di-42tp>

Schlagwörter/*Keywords*: klassischer Stil, Greek
Revolution, griechisches Porträt, Sokrates-Porträt
Typus A, Habitus, attische Grabreliefs, Stil und
Gesellschaft/*classical style, Greek Revolution, Greek
portrait, Socrates portrait Type A, habitus, Attic
grave reliefs, style and society*

Bibliographischer Datensatz/*Bibliographic
reference*: [https://zenon.dainst.org/
Record/003047853](https://zenon.dainst.org/Record/003047853)