

GERMAN HAFNER

Mit Freude wurden zwei Entdeckungen auf dem Gebiet der antiken Porträtforschung begrüßt, das Mosaik aus Sparta mit der Beischrift «Alkibiades»<sup>1</sup> (Abb. 1) und das Marmortondo aus Aphrodisias mit der Inschrift «Pindaros»<sup>2</sup> (Abb. 2).

Zu überprüfen, ob die Begeisterung über diese Funde berechtigt ist, ist eine undankbare Aufgabe, doch darf man sich dieser wissenschaftlichen Pflicht nicht entziehen.

### 1. *Alkibiades*

Das neuentdeckte Alkibiadesbildnis in Sparta ist Teil eines Fussbodenmosaiks, auf dem Musen und Dichter, wie Anakreon, Sappho und Alkman erscheinen.<sup>3</sup> Im Jahre 1889 wurde die Aufdeckung dieses Mosaikbodens gemeldet mit der Feststellung, von dem Alkibiadesbild sei nur die Inschrift erhalten, das Porträt selbst aber zerstört.<sup>4</sup> Überraschend erwies es sich jetzt als komplett erhalten, und nicht weniger überraschend sind das Bildnis als solches und der Stil des Kunstwerkes. Dargestellt ist ein junger Mann ohne Bart mit langen Haaren, die in der Mitte gescheitelt sind und mit kurzen Strähnen in die Stirn hängen. Auffallend ist die Kopfwendung und die Blickrichtung insofern als sie sich überschneiden, wodurch etwas Wildes, Unstetes in das Bildnis kommt. Mit den dichten Augenbrauen und der tiefen Einkerbung über der Nasenwurzel wirkt dieser Mann wie ein Naturbursche, dessen lauernder Blick Misstrauen zu erkennen gibt und ihn nicht sonderlich sympathisch macht.

Innerhalb der griechischen Porträtkunst wird man kaum ein Gegenstück zu diesem Mosaikbildnis finden können;<sup>5</sup> es erinnert vielmehr an Darstellungen von Flußgöttern<sup>6</sup> oder Giganten.<sup>7</sup> Nun besagt aber die Inschrift trotz der abenteuerlichen Orthographie, daß es sich um Alkibiades handelt. Im Rahmen der Musen und Dichter ist für diesen zwar kaum Platz, doch muß man sich damit abfinden.

Freilich steht auch der Weg offen, die Zuverlässigkeit der Inschrift oder des Bildnisses in Zweifel zu ziehen. Bekannt ist die Großzügigkeit, mit der in später Zeit mit Porträts umgegangen wurde, besonders wenn es sich um mehr oder weniger dekorative Arbeiten handelt.

Die Künstler benutzten wohl hauptsächlich die Hebdomades des Varro<sup>8</sup> als Vorlage, aber natürlich nicht das Original, sondern eine durch mehrfaches Kopieren bereits entstellte Abschrift. Es ist anzunehmen, daß nicht bei der Herstellung jeder Kopie ein großer Maler hinzugezogen wurde, der allein aber eine verlässliche Kopie der Bildnisse hätte liefern können. Es konnte also nicht ausbleiben, daß diese immer stärker typisiert und verallgemeinert wurden. Nun hatte aber bereits Varro seine Schwierigkeiten bei der Beschaffung verlässlicher ikonographischer Unterlagen. Er mußte Kompromisse schließen, da er einerseits eine möglichst vollständige Zusammenstellung der berühmten Griechen und Römer geben wollte, andererseits aber von Vielen keine Bildnisse existierten. Dies betrifft nicht nur die Männer der ältesten Zeit, für die die klassische Kunst immerhin Idealbildnisse geschaffen hatte, sondern etwa die im 10. Buch zusammengestellten griechischen Bildhauer, Maler und Architekten. Ausserdem waren die 700 Bildnisse Varros ja mit dem Namen des Dargestellten versehen, mit biographischen Notizen und je einem Epigramm; damit erhielten sie ihre Authentizität.

Hier fanden die Maler, die einem Manuskript das Bildnis des Verfassers voranzustellen hatten,<sup>9</sup> ihre Vorlagen; und der Besitzer eines solchen kostbaren Buches fragte nicht viel danach, ob der Autor wirklich so und nicht anders ausgesehen hatte. Ebenso wenig interessierte dies den Besitzer eines Hauses, der einen Raum mit einem Fussbodenmosaik schmücken ließ;<sup>10</sup> ihm kam es auf die berühmten Namen an, die seinem Haus einen Hauch von klassischer Bildung verliehen, und er nahm kaum Anstoß daran, wenn da Bildnisse oder Inschriften verwechselt waren. Dies trifft

sicher auch auf den Spartaner des 4. Jh. n. Chr. zu, in dessen Haus das Alkibiadesmosaik gefunden wurde; es ist nicht anzunehmen, daß er von sich aus hätte Kritik an diesem üben können, da ihm gewiss entsprechende ikonographische Kenntnisse fehlten.

Hat also der Mosaizist das Alkibiadesporträt mit einem anderen verwechselt,<sup>11</sup> eine falsche Inschrift dazugesetzt<sup>12</sup> oder das Bildnis überhaupt erfunden?<sup>13</sup>

Doch unterstellt man, er habe eine zuverlässige Quelle benutzt und das Bildnis mit der richtigen Beischrift versehen, so bleiben dennoch Zweifel. Dieses Mosaikbildnis kann den Sohn des Kleinias, den großen Alkibiades nicht darstellen. Alles, was von dessen Aussehen bekannt ist, ist unvereinbar mit den Aussagen des Mosaiks. Alkibiades habe immer gut ausgesehen, wird berichtet;<sup>14</sup> der Alkibiades des Mosaiks entspricht aber kaum dem klassischen Schönheitsideal. Und natürlich trug Alkibiades einen Bart, der eben zu dem Ideal des erwachsenen Mannes gehörte.<sup>15</sup> Das ist selbstverständlich, ergibt sich aber zudem noch speziell aus zwei Angaben. Eine Bronzestatue des Asklepios in Beroia<sup>16</sup> schien dem Sohn des Kleinias ähnlich gewesen zu sein; Asklepios aber trug sicher einen Bart, und ebenso die Hermen,<sup>17</sup> von denen es heißt, die Bildhauer hätten sie nach dem Modell des Alkibiades gemacht. Hätte Alkibiades entgegen der Sitte sich rasiert, so hätte dies soviel Aufsehen erregt, daß irgendeine Notiz darüber bekannt sein sollte, zumal die Angabe über die langen Haare,<sup>18</sup> die er trug, Anlass gewesen wäre, seine Bartlosigkeit als im Gegensatz dazu stehend, zu erwähnen.

Eine Lösung des Zwiespaltes zwischen der Inschrift und dem Bildnis bietet sich nur, wenn man den Gedanken an den Sohn des Kleinias aufgibt und fragt, welcher der insgesamt 13 bekannten Träger dieses Namens gemeint ist.<sup>19</sup>

Zur Beantwortung dieser Frage kann nur der Stil des Bildnisses verhelfen. Daß dieser mit dem klassischen des ausgehenden 5. Jh. v. Chr. etwas zu tun habe, ist nicht ersichtlich. Vielmehr ist das auch durch die vergrößernde Mosaikkopie hindurch erkennbare gebrochene Pathos dieser temperamentvollen Persönlichkeit vor Alexander d. Gr. nicht denkbar;<sup>20</sup> es erinnert an Bildnisse etwa des Ptolemaios IV. Philopator,<sup>21</sup> eines Antiochos IV.<sup>22</sup> oder des Karneades.<sup>23</sup>

Demnach gibt das Mosaik eine Vorlage aus dem 3. oder 2. Jh. v. Chr. wieder. Dann aber scheiden nicht nur der Sohn des Kleinias aus, sondern auch dessen gleichnamiger Großvater, sowie der Sohn und Vetter des großen Alkibiades.

Acht weitere Träger des Namens scheinen zu unbedeutend gewesen zu sein, sodaß nur einer übrigbleibt, Alkibiades der Spartaner.<sup>24</sup>

Dieser spielte in der späten Geschichte Spartas, als der Achäische Bund und Rom die Geschicke der Peloponnes bestimmten, eine Rolle. Er war von dem Tyrannen Nabis (207-192 v. Chr.) aus seiner Heimatstadt verbannt worden, die nach dessen Tod dem achäischen Bund beitreten mußte. Spartas Geschichte schien zuende, als der Versuch, die Selbstständigkeit wiederzugewinnen, scheiterte und Philopoimen die Mauern der Stadt schleifen ließ. In dessen Gefolge kehrte Alkibiades mit anderen Verbannten nach Sparta zurück. Er « stand in Sparta in hohem Ansehen », <sup>25</sup> und, obwohl er dem achäischen Bund seine Rückkehr verdankte, intrigierte er bald gegen diesen bei den Römern speziell auch gegen Philopoimen, da er Sparta entwaффnet und die alten lykurgischen Gesetze ausser Kraft gesetzt habe. Als Verfechter der spartanischen Rechte ging er nach Rom und wurde vor dem Senat vorstellig. Die Achäer verurteilten ihn wegen dieses Verrates zum Tode (184 v. Chr.). Die Römer schlichteten den Streit mit einem Kompromiss, und durch das Machtwort des Flamininus, des Q. Caecilius und Appius Claudius wurde das Todesurteil gegen Alkibiades aufgehoben (181 v. Chr.). Sparta war fortan ohne Bedeutung und eine Statue, dem « Volk der Spartiaten » gewidmet,<sup>26</sup> erinnerte an die einstige Größe. Von den Schicksalen des Alkibiades hört man nichts mehr, und man kann nur vermuten, daß seine Verdienste für die Stadt durch eine Ehrenstatue gewürdigt wurden. Philopoimen hat man als den « letzten Hellenen » <sup>27</sup> bezeichnet; in Alkibiades hätte man wohl den « letzten Spartaner » sehen können. Das bewegte Leben des Alkibiades, seine Verurteilung zum Tode und seine Errettung durch die Römer, machten ihn zu einer interessanten Gestalt der Geschichte, und sein Andenken wird speziell in Sparta lebendig geblieben sein.

Sein Bildnis wäre unter diesem Gesichtspunkt auch im späten Sparta verständlich, und der vorgeschlagene Blick des in dem Mosaik Dargestellten würde nicht schlecht dazu passen. Die Verbindung

des Alkibiades-Bildnisses mit den Musen und Dichtern des Mosaikfußbodens bleibt freilich problematisch.<sup>28</sup>

## 2. *Pindaros*

Der zweite sensationelle Fund ist ein Relieftondo aus Aphrodisias mit der Beischrift *Pindaros*<sup>29</sup> (Abb. 2).

Damit wird der Name Pindar mit einem Bildnistypus verbunden, der lange bekannt ist und mehrfach zu bestimmen versucht wurde. So schien ein altes archäologisches Rätsel endlich seine Lösung gefunden zu haben.

Es handelt sich um jenes Bildnis<sup>30</sup> (Abb. 4) das zunächst den Namen Julian Apostata erhielt, da man die Inschrift auf der Abschlussleiste der Büste im Museo Capitolino recht willkürlich auf diesen Kaiser bezog.<sup>31</sup> Bernoulli<sup>32</sup> hat diese Spekulation, die Helbig<sup>33</sup> eher halbherzig aufgab, entschieden zurückgewiesen. Beide hatten zudem erkannt, daß das den Kopien zugrundeliegende Original eine Arbeit der klassisch-griechischen Kunst gewesen sein muß.

Zur Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit konnte jetzt nur noch die genauere Festlegung der Entstehungszeit des Bildnisses, der merkwürdige Knoten am Bartende und die allgemeine Charakteristik führen. Es waren wohl der Bart und die insgesamt würdige Erscheinung, die Helbig und Bernoulli an einen Dichter oder Philosophen denken ließen. Aber auch Stuart Jones<sup>34</sup> konnte seine Ansicht, es handle sich um einen «greek philosopher of the fifth century» nicht wenigstens durch eine Vermutung präzisieren. Ein heidnischer Philosoph der Zeit Julians sei der Dargestellte, meinte C. C. Vermeule,<sup>35</sup> nicht Julian selbst, trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit den Julian-Statuen in Paris, sondern eben nur gleichsam das Vorbild dieses Philosophenkaisers. Zuletzt hat L. Giuliani<sup>36</sup> den Dargestellten als einen «in römischer Zeit noch gelesenen Dichter oder Philosophen» bezeichnet.

Nun hat aber die griechischen Kunst Dichter und Philosophen als musische Menschen dargestellt, die sie auch waren.<sup>37</sup> Das Bildnis aber hat «etwas Herausforderndes Aggressives» und dieser Mann «strömt die gleiche brutale Kraft aus wie der Themistokles in Ostia».<sup>38</sup> Schon Bernoulli

dachte daher auch an einen Staatsmann; konkreter wurde Arndt,<sup>39</sup> der glaubte, es sei «einer der römischen Könige» oder «einer der großen Römer der noch halb sagenhaften Frühzeit» dargestellt. Entscheidend war für ihn die Überzeugung, das Bildnis sei eine archaische Idealschöpfung, und die Gesichtszüge entsprächen nicht denen «eines Griechen themistokleisch-perikleischer Zeit», ebenso wenig die «seltsame Tracht des unten zusammengeknöteten Bartes». Auch wenn sein daraus gezogener Schluss keinen Beifall fand, so waren seine Beobachtungen gewiss richtig und müssen berücksichtigt werden. Sie führten auch stets dazu, daß der Dargestellte eben ausserhalb des themistokleisch-perikleischen Athen gesucht wurde. Hauser<sup>40</sup> meinte, er müsse ein Kreter sein, V. Poulsen<sup>41</sup> glaube das Bildnis des Leonidas gefunden zu haben. Überzeugender war die Meinung von L'Orange,<sup>42</sup> es sei der Platäa-Sieger Pausanias dargestellt. Sein Hauptargument, der seltsame Knoten am Bartende, verlor zwar an Beweiskraft, als sich die von ihm herangezogenen östlichen Parallelen als nicht existent erwiesen,<sup>43</sup> doch schien die derbe Art des Mannes und die merkwürdige Bartform durchaus zu Pausanias zu passen. Daher fand diese Erklärung, auch mangels einer besseren, Anklang.<sup>44</sup>

Nun bezeichnet das Marmortondo aus Aphrodisias diesen Mann als *Pindaros*. Die Überraschung darüber mischt sich mit Misstrauen. Konnte die bisherige Forschung so in die Irre gehen?

Wiederum wird man überlegen, ob die Aussage des Tondo wirklich eindeutig ist. Was oben über die Mosaikbildnisse gesagt wurde, gilt doch in gleicher Weise auch für die Marmormedaillons, die in der Tradition der *Imagines clipeatae*<sup>45</sup> stehen. Auch sie gehen auf Varro zurück, dessen Bildnisminiaturen wohl ebenfalls Medaillons waren.<sup>46</sup> Verderbnis der Kopien, Verwechslungen und Willkür, auch Gleichgültigkeit sind hier eher zu befürchten als bei grossplastischen Bildnissen. Undurchsichtig ist auch die Praxis der Beischriften, die gerade dort *Skepsis* weckt, wo der beige-schriebene Name offenbar berechnete Zweifel beiseitigen soll.<sup>47</sup>

Im Falle des Tondo von Aphrodisias fehlt aber jeder äussere Anlass, daran zu zweifeln, daß Bildnis und Inschrift zu Recht miteinander verbunden sind; und es soll unterstellt werden, dass der Künstler nach einer verlässlichen Quelle arbeitete. Den-

noch kann man sich nicht damit abfinden, in diesem Porträt den großen Dichter erkennen zu sollen. Man glaubte sich doch ein so ganz anderes Bild von ihm machen zu können, und war dabei keineswegs nur auf die Phantasie angewiesen.

Sie wurde von der Pindarstatue bestätigt, die in Memphis gefunden wurde<sup>48</sup> (Abb. 3). Sie zeigt den Dichter feierlich auf einem thronartigen Sessel sitzend und sich auf eine Kithara stützend; er ist ein würdiger Mann mit einer Binde in den lang wallenden Haaren. Ähnlich muß ihn auch die Bronzestatue am Arestempel in Athen dargestellt haben «...um den Tempel stehen Herakles ... ferner Statuen des ... und Pindar, der neben anderen Auszeichnungen von den Athenern diese Statue erhielt, weil er sie in einem seiner Gedichte gepriesen hatte».<sup>49</sup> Diese Statue stellte Pindar mit einer Lyra und einem aufgeschlagenen Buch dar und mit einer Binde im Haar.<sup>50</sup>

Die Frage, ob die Statue in Memphis als frühptolemäische Arbeit eine «independent creation»<sup>51</sup> ist oder jene Statue in Athen nachgebildet hat, ist nicht zu entscheiden; doch gab es offenbar eine feste Vorstellung von der würdevollen Erscheinung des Dichters.<sup>52</sup> Wie aber auch immer Pindar im Einzelnen ausgesehen hat, so zeigten ihn doch seine Bildnisse sowohl in Athen als auch in Memphis mit einer Binde im Haar. Diese gehörte zu ihm, nicht nur weil man den Dichter mit dem delphischen Heros Pindar identifizierte,<sup>53</sup> sondern auch weil er sich als «Prophet der Musen»<sup>54</sup> fühlte und viele Verdienste auf religiösem Gebiet hatte.<sup>55</sup>

Diese Heroenbinde fehlt aber dem Bildnistypus, dessen Replik aus Aphrodisias den Namen Pindaros trägt.

Nun fehlt aber auch ein Zusatz etwa wie «der Dichter» oder «aus Theben», der zwingen würde, an den Dichter zu denken.<sup>56</sup> So wird man Umschau halten nach anderen Trägern dieses Namens. Es sind insgesamt sieben,<sup>57</sup> von denen freilich aus chronologischen Gründen, oder weil sie zu unbedeutend waren alle ausscheiden bis auf Pindaros, der Tyrann von Ephesos.<sup>58</sup>

Leider ist nur wenig über diesen bekannt und man wüßte von ihm kaum etwas, wenn nicht der Anekdotenerzähler Aelian<sup>59</sup> von einem Ereignis berichten würde, das ihn berühmt machte. Danach war Pindaros, der Sohn des Melas, als Tyrann von Ephesos ein ebenso weiser wie harter und strenger

Herr, der seine Schläue bewies, als Kroisos die Stadt belagerte.<sup>60</sup> Als bereits ein Stadtturm eingestürzt und die Lage brenzlich war, ließ er die Stadt und das 1½ km entfernte Heiligtum der Artemis mit einem Seil verbinden. Damit machte er die Stadt zu einem Teil dieses Heiligtums und also unverletzlich. Kroisos mußte dies respektieren. Es kam ein Kompromiss zustande; Kroisos gab die Belagerung auf, Pindaros mußte die Stadt verlassen. Man erfährt noch, daß dieser mit einem Teil seines Gutes und seines Anhanges auf der Peloponnes Zuflucht suchte.

Es war eben diese List zur Rettung von Ephesos, die diesen Pindaros bekannt machte, auch sein edelmütiger Verzicht auf die Macht zugunsten der Stadt. Noch in der Zeit des Septimius Severus las man in Polyaens Strategemata<sup>61</sup> mit Interesse von der Kriegslist des Tyrannen, die als Einfall wohl auch neben dem vom trojanischen Pferd bestehen konnte.

Von den weiteren Schicksalen des Pindaros berichtet kein antiker Autor; man darf vermuten, daß er auf der Peloponnes bei einem der dortigen Tyrannen Aufnahme fand und im Exil in geeigneter Weise seine Rückkehr betrieb; diese war ihm aber wohl nicht beschieden, auch nicht als sein Sohn Melas (III.), den er in Ephesos zurückgelassen hatte, sich zum Tyrannen der Stadt aufschwang. Pindaros starb wohl im Exil.

Das Bildnis, als ein Werk des 5. Jh. v. Chr. würde einen Mann darstellen, der um die Mitte des 6. Jh. gelebt hatte; es würde also nicht «nach dem Leben» sondern etwa 100 Jahre später geschaffen worden sein. Dies leuchtet ein, denn das Bildnis ist zwar vordergründig sehr realistisch, doch täuscht es Individualität nur vor.<sup>62</sup> Der Künstler mußte nach der Phantasie arbeiten, und es schien ihm passend, derbe Züge, wie sie für Kentauren<sup>63</sup> etwa typisch sind, zu verwenden; eine scharfe Kopfwendung und eine seitliche Blickrichtung hatten die noch nicht erloschene Energie dieses Mannes in fortgeschrittenem Alter anzudeuten. Als Grundlage konnte der Künstler einen Bildnistypus verwenden, den ein Kopf aus Amyklai<sup>64</sup> repräsentiert. Er veränderte die temperamentvollen Züge eines jüngeren Mannes durch Andeutung des Alters und einen Anflug von Resignation, der für den aber durchaus noch Tatkräftigen Sympathie erweckt. Der Künstler konnte seinem Vorstellungsbildnis aber noch ein wirk-

lich individuelles Detail hinzufügen, das den Darstellten eben als Pindaros kenntlich machte. Es ist der Bartknoten, zu dem man Vergleichbares vergeblich sucht. Er entspricht nicht persischer Mode,<sup>65</sup> aber auch keiner anderen, ist vielmehr ein persönliches Kennzeichen. Denn jener Bartknoten, mit dem der Kleophrades-Maler einen mit Schild und Lanze bewehrten Satyr schmückte,<sup>66</sup> ist ganz anders, nämlich durch Abbinden der unteren Bartpartie mit einer Schnur zustande gekommen; in ähnlicher Weise hat dieser Satyr auch seine Haare im Nacken geschürzt. Eine Anspielung auf satyrhaftes<sup>67</sup> kann also der echte Bartknoten nicht sein. Wenn dieser aber weder einer « Mode » irgendeines Volkes noch der Sitte von Naturwesen entspricht, so bleibt zu fragen, was denn dieser Bartknoten bezweckt. Er hat doch offensichtlich die Aufgabe, die langen Haare des Bartes aufzunehmen und diesen damit zu verkürzen. In der Regel wurde der Bart mit der Schere gestutzt, und es mußten besondere Gründe vorliegen, wenn darauf verzichtet wurde. So liessen die kynischen Philosophen,<sup>68</sup> demonstrativ ihren Bart im Naturzustand als Zeichen für ihre Ablehnung der Zivilisation. Es gab aber auch andere Gründe, auf die Bartpflege zu verzichten; Trauer, Verzweiflung oder Hass auf die Gesellschaft.

Es war eine Art Gelübde, wenn man sich vornahm, den Bart erst wieder zu pflegen, wenn etwa angetanes Unrecht wieder gutgemacht, Rache vollzogen oder ein unverschuldeter unwürdiger Zustand beendet sei.<sup>69</sup> Ein edler Mann, der aber selbst unter diesen Umständen nicht wie ein Strauchräuber aussehen wollte, konnte auf den Gedanken kommen, die länger werdenden Enden des Bartes zu verknoten. Dem Gebilde wäre damit Genüge getan und dennoch ein gepflegtes Aussehen nicht aufgegeben. Gerade ein so erfindungsreicher Mann, wie Pindaros, könnte auf diesen Ausweg gekommen sein, und vielleicht hat man ihn deshalb nicht weniger bewundert als wegen seiner Kriegslist von Ephesos. Möglicherweise ist also dieser singuläre Bartknoten die einzige Erinnerung an das Aussehen des Tyrannen. Man konnte ihn daran erkennen, den entmachteten Tyrannen im Exil, der vergeblich hoffte, nach Ephesos zurückkehren zu können.

Der Anlass, sein Gedächtnis um die Mitte des 5. Jh. v. Chr. zu erneuern und ihm eine Statue zu errichten, bleibt unbekannt, so wie auch die

Umstände, in denen Pindar im Exil lebte. Denkbar wäre, daß er dort am Hofe eines der Tyrannen als Freund doch eine gewisse Rolle gespielt hat und daher noch 100 Jahre später eine denkwürdige Gestalt war.<sup>70</sup>

Leichter erklärbar sind die Kopien aus römischer Zeit.<sup>71</sup> Man kannte Pindaros durch Polyäns Werk über Männer, die sich durch Kriegslisten ausgezeichnet hatte, wodurch er in der Reihe der berühmtesten Größen der alten Zeit gestellt wurde. So konnte wohl der Wunsch entstehen, auch sein Bildnis zu besitzen und es etwa einer Galerie solcher Männer einzugliedern. Zudem machte ihn nicht nur seine Kriegslist interessant sondern auch sein singulärer Bartknoten,<sup>72</sup> der zu mancherlei Gesprächen Anlass geben konnte. Der Bericht Aelians erhielt das Interesse an diesem Mann weiterhin wach.

In Kleinasien erinnerte man sich an Pindaros als Berühmtheit aus der eigenen Vergangenheit; drei Repliken seines Bildnisses aus Aphrodisias<sup>73</sup> bezeugen, daß der Retter von Ephesos nicht vergessen war.

Da weder der exakte Fundort der Marmortondi, noch deren ursprüngliche Verwendung bekannt sind und auch wohl nur Teile eines größeren Komplexes bisher gefunden wurden,<sup>74</sup> läßt sich schwer durchschauen, was die Bildnisse des Pindaros hier im Zusammenhang mit den anderen besagen. Identifiziert sind unter diesen die Bildnisse des Alkibiades, Aristoteles, Alexander,<sup>75</sup> Apollonius, Pythagoras und Vergil.<sup>76</sup> Vielleicht standen die Tondi in einem sepulkralen Zusammenhang. Dann könnte man in Pindaros den wunderbaren Erretter sehen, der die Ephesier vor einem furchbaren Schicksal bewahrte und dafür sein eigenes Wohlergehen opferte. Alkibiades, der Spartaner, wäre als der zum Tode Verurteilte und doch Gerettete, Sinnbild der Hoffnung auf Erlösung; Pythagoras und Apollonios von Tyana<sup>77</sup> wären die großen Wundertäter, die sogar Tote erweckten; Alexander wäre weniger die historische Gestalt als die des Alexander-Romans, der Mann, der Alles vermochte, der die Höhen des Himmels und die Tiefen des Meeres erforschte, so wie Aristoteles als Denker alles Wissen in seiner Person vereinigte; Vergil, der große Seher,<sup>78</sup> der so authentisch von der Unterwelt dichtete, würde die Reihe der ungewöhnlichen Menschen, die dem Tode einiges von

seinen Schrecken nahmen, fortgesetzt. Doch bleibt abzuwarten, was die Ausgrabungen in Aphrodisias noch ans Licht bringen werden; bis dahin muß man mit Vermutungen behutsam umgehen.<sup>79</sup> Es ist so leicht, sich zu irren, selbst

wenn Aller klar zu sein scheint. Selbst Inschriften schließen Verwirrung nicht aus.

Archäologisches Institut  
der Universität - Mainz

<sup>1</sup> G. RICHTER - R. R. R. SMITH, *The Portraits of the Greeks* (1984) (künftig zitiert: Richter-Smith) 82 f. Abb. 46; G. NEUMANN, *AA* 1986, 103 ff. Abb. 1.

<sup>2</sup> RICHTER-SMITH a.O. 177 Abb. 139. KENAN T. ERIM, *Aphrodisias* (1986) 148 Abb. 2.3.

<sup>3</sup> A. H. S. MEGAW, *JHS* 84, 1964 Arch. Rep. 1963-1964, 8. Chr. CHRISTOU, *ADelt.* 19, 1964, *Chron.* II 1, 139 Taf. 138 (Musen), 139 (Sappho, Alkman). G. DAUX, *BCH* 90, 1966, 793 ff. Abb. 1 (Musen), 2 (Sappho), 3 (Alkman). S. E. WAYWELL, *AJA* 83, 1979, 303 Nr. 49; 318 Nr. 20.

<sup>4</sup> P. KASTROMENOS, *ADelt.* 5, 1889, 74 « Κατεστραμμένη »; G. RICHTER, *The Portraits of the Greeks* (1965) (künftig zitiert: Richter) 106: « but only the inscribed name remains ».

<sup>5</sup> Der Versuch von NEUMANN (s. Anm. 1), das Mosaik auf ein Vorbild des 5. Jh. v. Chr. zurückzuführen, überzeugt nicht. Die von ihm 106 ff. Abb. 2 herangezogene Darstellung eines Tympanon mit einem Kopf in Vorderansicht innerhalb eines Lorbeerkränzes, ist kaum eine « zeitgenössische Wiedergabe des Porträts des Alkibiades » (109), das auf einem Vasenbild wohl auch fehl am Platze wäre. Es handelt sich, wie E. ROBINSON, *Annual Report*, Museum of Fine Arts 1903, 72. 64 d richtig erkannt hat, um ein Spiegelbild; bei einem solchen darf man keine optische Konsequenz erwarten. Zu diesem Kopf auf dem Tympanon vergleiche man den Giganten A. v. SATIS, *IdI* 55, 1940, 99 Abb. 8 oder die Amazone a.O. 133 Abb. 25.

<sup>6</sup> z. B. Alpheios-Mosaik D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (1971) 109 f. Taf. 18 a.

<sup>7</sup> z. B. H. KÄHLER, *Der große Fries von Pergamon* (1948) Taf. 29, 57-61.

<sup>8</sup> Plin. *NH* 35, 11. Symm. ep. I 2. 2. Gell. *III* 11. K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination* (1959) 116 ff.

<sup>9</sup> WEITZMANN a.O. 116 ff. Taf. 60. 61 Abb. 124-126. Serien von Medaillon-Bildnissen in christlichen Manuskripten. a.O. 119. Es besteht oft kaum mehr ein Unterschied zu Idealköpfen, wie Personifikationen etwa von Monaten z. B. *EAA* IV 1046 Abb. 1237. Auf ein Autorenbildnis geht wohl auch das Menandermosaik in Mytilene zurück; s. HAFNER, *RdA* 7, 1983, 42.

<sup>10</sup> RICHTER-SMITH a.O. 155 (« such mosaics are notoriously untrustworthy »). Willkürlich sind auch die Opus-Sectile-Bilder von Homer, *Platon und Theo-*

*phrast* (?), *Kenchreae* II (1976) 168 ff. Abb. 32.33. 139. 157.

<sup>11</sup> Wie « Hesiod » (= Homer) des Monnus-Mosaiks, K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland* (1959) 41 ff. Texttafel C Taf. 42. 43, 3. RICHTER a.O. 57 Abb. 128; « Sokrates » (= Sophokles oder Epikur) und « Sophokles » (= Euripides) Philosophenmosaik Köln, PARLASCA a.O. 80 ff. Taf. 82 RICHTER a.O. 118 Abb. 572; 132 Abb. 714.

<sup>12</sup> Umbenennungen s. H. BLANCK, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern* (1969) 11 ff. HAFNER, *AntK.* 10, 1967, 108. S. auch die durch Inschrift als Bildnis des Periander ausgegebene Aischines-Herme J. FREL, *Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum* (1981) 67 Nr. 18.

<sup>13</sup> Das spartanische Mosaik ist nach RICHTER-SMITH 83 « perhaps largely invented », ebenso der Thukydides des Mosaiks in Gerasa a.O. 214 f. Abb. 178 (« purely fictitious »).

<sup>14</sup> *Plut. Alk.* 1, Plin. *NH* 36,28. HAFNER, *MM* 25, 1984, 9 ff. NEUMANN a.O. (s. Anm. 1) 103 ff.

<sup>15</sup> Die Behauptung von NEUMANN a.O. 104, daß Alkibiades « auf den Bart verzichtete », kann sich nicht auf eine antike literarische Quelle stützen. Es geht nicht an, zwischen seinem Privatporträt ohne Bart und seinem Bildnis als Stratege zu unterscheiden, das ihn « gemäß dem Kanon dieser Bildnisform bärtig darstellte », (wie etwa Kopf Pastoret 110 f. Abb. 3.4). Es wäre zu wünschen, daß die Vorstellung, athenische Strategen seien als solche durch Statuen gehrt worden, und der Begriff « Strategenbildnisse », den R. KEKULE v. STRADONITZ, *Abb. Berl.* 1910 Nr. 2 willkürlich eingeführt hat, endlich als unantiek aus der archäologischen Forschung verbannt würden. S. HAFNER, *JdI* 71, 1956, 24; 84, 1969, 48 Anm. 10; KLEARCHOS 93-96, 1982, 100.

<sup>16</sup> Liban bei Fronto p. 422 f.

<sup>17</sup> Clemens Alex. *protr.* 4 p. 16 A. Arnobius 6, 13.

<sup>18</sup> Athenäus 12, 534. HAFNER, *MM* 25, 1984, 14 Anm. 57.

<sup>19</sup> s. *RE* I 1515 ff. s.v. *Alkibiades* (Toepffer, Wilhelm, Kirchner).

<sup>20</sup> Nach NEUMANN a.O. 110 ist die « einzig dastehende Leistung im späten 5. Jh. v. Chr. » ein « bahnbrechender Vorläufer für das Porträt Alexanders des Großen ».

<sup>21</sup> RICHTER a.O. 264 Abb. 1829. 1830.

<sup>22</sup> RICHTER a.O. 271 Abb. 1882. 1883.

<sup>23</sup> RICHTER a.O. 250 Abb. 1689-1692.

<sup>24</sup> RE I 1533 s.v. *Alkibiades* 7 (Toepffer). *Polybius* 27, 4 ff. *Liv.* 39, 35.

<sup>25</sup> Paus. 7, 9.

<sup>26</sup> Paus. 3, 11, 10.

<sup>27</sup> Plut. *Phil.* 1, 7.

<sup>28</sup> s. Anm. 3. Über das Mormortondo mit Alkibiadesinschrift aus Aphrodisias, RICHTER-SMITH a.O. 83. ERIM a.O. 148 von dem nur Mund und bartloses Kinn erhalten sind und das insofern von dem Mosaikbildnis abweicht, als die Haare nicht bis auf die Schultern fallen und die Ohren nicht bedeckt haben können (für ausführliche Auskunft sei R. R. R. Smith herzlich gedankt), s. u. S. 9.

<sup>29</sup> s. Anm. 2.

<sup>30</sup> ABr. 681-686. RICHTER a.O. 99 ff. Abb. 413-425. HELBIG<sup>4</sup> II 170 ff. Nr. 1354-1356.

<sup>31</sup> Die Abschlussleiste der Büste trug wohl ursprünglich eine gemalte Inschrift.

<sup>32</sup> *Röm. Ikon.* II<sup>3</sup> (1984) 247 ff.

<sup>33</sup> *Führer* I<sup>3</sup> 360.

<sup>34</sup> *Museo Capitolino* (1912) 248 Nr. 72.

<sup>35</sup> *Proc. Amer. Philol. Soc.* 109, 1965, 374, aufgrund des Tondo in Smyrna (*EA* 3206).

<sup>36</sup> *Gnomon* 54, 1982, 53 f.

<sup>37</sup> Die Meinung von GIULIANI a.O., « die klassizistische und normative Richtschnur der Physiognomik unvermeidlicherweise zu Fehlinterpretationen » führen muß, ist so generell kaum berechtigt; wohl aber gegenüber der Interpretation des Bildnisses durch E. VOUTIRAS, *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts* (1980) 62 ff, der hier einen eselhaften, hinterhältigen und töricht-schlaun Charakter erkennen will.

<sup>38</sup> So Helbig<sup>4</sup> II 173.

<sup>39</sup> Text zu ABr. 681-686 S. 20. Dagegen G. LIPPOLD, *RM* 33, 1918, 9 Anm. 2.

<sup>40</sup> *ÖJb.* 10, 1907, 15 ff. Dagegen LIPPOLD a.O.

<sup>41</sup> *Kunstmuseet Artskrifter* 39-42, 1952-55, 1 ff. Positiv referiert bei Helbig<sup>4</sup> II 172.

<sup>42</sup> *RA* (Mél. Ch. Picard) 1949 II 668 ff.

<sup>43</sup> s. GIULIANI a.O. 54. « Dieser Stütze beraubt wird auch die Identifizierung des Dargestellten mit Pausanias hinfällig ».

<sup>44</sup> z.B. E. BIELEFELD, *AA* 1962, 71. RICHTER a.O. 101 (« persuasic ») HAFNER, *MM* 25, 1984, 12 Anm. 30; 17 Anm. 78. *Prominente der Antike* (1981) 248.

<sup>45</sup> J. BOLTEN, *Die Imago Clipeata* (1937).

<sup>46</sup> Sicheres ist darüber nicht bekannt, auch nicht über die Anordnung der Bilder, s. WEITZMANN a.O. (Anm. 9). Sehr wahrscheinlich aber verzichtete Varro auf die Darstellung der ganzen Gestalt; die Porträts waren

also entweder Medaillons oder Brustbilder im Rechteck.

<sup>47</sup> S.o. Über die Unzuverlässigkeit der Bildnismedaillons s. RICHTER a.O. 214. HAFNER, *RdA* 7, 1983, 38.

<sup>48</sup> Ch. PICARD, *Sarapeion* 4, 48 ff. Abb. 19-26 Taf. 4. RICHTER a.O. 143 Nr. 3.

<sup>49</sup> Paus. 1, 8, 4.

<sup>50</sup> So nach Aischinesbrief 4, 3. Die Statue dürfte nicht lange nach seinem Tod (440 v. Chr.) entstanden sein; so WINTER, *JdI* 5, 1890, 159. BERNOULLI, *Griech. Ikon.* I (1901) 86. RICHTER a.O. 143.

<sup>51</sup> RICHTER a.O. RICHTER-SMITH a.O. 180 (« no doubt a Hellenistic invented portrait »).

<sup>52</sup> Aufgrund dieser Vorstellung versuchte man in mehreren Bildnissen das des Pindar zu erkennen, s. RICHTER a.O. Der vorgebeugt Stehende, der auf der Grabstele in Basel einem Knaben eine Lyra reicht und in dem SCHEFOLD, *AntK* 1, 1958, 69 ff. Taf. 31 ein Bild Pindars erkennen wollte, hat E. BERGER, *Das Basler Arztrelief* (1970) 149 richtig als einen unbekannten « verstorbenen Dichter oder Musiklehrer » bezeichnet. Eine verschollene Statue des stehenden Pindar ohne Kopf. RICHTER a.O. 143 Abb.

<sup>53</sup> RE XX 1606 s.v. Pindaros 1 (G. Türk).

<sup>54</sup> Paian 6, 6.

<sup>55</sup> RE XX 1696 s.v. Pindaros 2 (Schwenn).

<sup>56</sup> Es bestehen auch stilistisch-chronologische Bedenken. Die Statue in Athen entstand bald nach 440 v. Chr. (s. Anm. 50). Der Stil des Bildnisses ist weder attisch noch weist er in eine so späte Zeit, wie Helbig<sup>4</sup> II 173 (3. Viertel 5. Jh. v. Chr.), POULSEN a.O. (s. Anm. 41) (440 v. Chr.) annehmen. L'ORANGE a.O. 675 verglich mit Recht das Themistoklesbildnis, den Aristogeiton und die Olympiaskulpturen und datierte das Bildnis überzeugend in die Zeit 460-450 v. Chr.

Siehe die Zusätze « Lyrikos » bei der Anakreonbüste RICHTER a.O. 76 Abb. 271-274, « Autor » bei Sallust-Kontorniat K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1843) 173 Abb. 38) und bei Xenophonmosaik aus Sbeitla, D. PARRISH, in: *Mosaique* (H. Stern) (1983) 297 f. Taf. 195).

<sup>57</sup> RE XX 1606 ff.

<sup>58</sup> Polyaen 6,50. H. BERVE, *Die Tyrannis bei den Griechen I* (1967) 99. RE XX 1697 f. s.v. Pindaros 3 (Th. Lenschau).

<sup>59</sup> Aelian, v.h. 3, 26.

<sup>60</sup> Herodot 1, 26 erzählt die Geschichte ohne den Namen des Pindaros zu erwähnen.

<sup>61</sup> *Strategemata* 6, 50.

<sup>62</sup> E. PFUHL, *die Anfänge der griechischen Bildnis-kunst* (1927) 11. Daß das Bildnis nicht nach dem Leben gearbeitet, sondern ein « archaisches Idealbildnis » ist, erkannte ARNDT a.O. (s. Anm. 39) richtig. Anders RICHTER-SMITH a.O. 180 (« a strongly individualized portrait », « a strikingly individual portrait »).

<sup>63</sup> Man vergleiche etwa B. ASHMOLE - N. YALOURIS, *Olympia* (1967) Abb. 60. 77.

<sup>64</sup> A. HEKLER, *AA* 1934, 258 f. Abb. 2, 3 (« bärtiger Grieche »). GIULIANI a.O. 53 hält den Kopf für eine Replik des Pindaros; richtig ist jedoch die « communis opinio » RICHTER a.O. 100 (« A portrait resembling these heads but not identical with is »). Ähnlich muss auch das Porträt ausgesehen haben, das der späte klassizistische Künstler um 300 n. Chr. für den der Alkibiades-Herme im Vatikan (LIPPOLD, *VatKat.* III 43 ff. Nr. 150 Taf. 16, Helbig<sup>4</sup> I 59 f. Nr. 76) aufgesetzten dem Sallust des Kontorniaten (s. Anm. 56) ähnlichen Kopf als stilistisches Vorbild verwendet hat. Eine Replik des Kopfes von Amyklai (so BIELEFELD, *AA* 1962, 84 Anm. 8) ist dieser nicht.

<sup>65</sup> s. o.

<sup>66</sup> BEAZLEY, *Kleophradesmales* Taf. 29, 1.

<sup>67</sup> GIULIANI a.O. 53 sieht in dem Bartknoten eine « komische Note ». RICHTER-SMITH 177 ff. nimmt zu ihm keine Stellung.

<sup>68</sup> RICHTER a.O. 179 ff.

<sup>69</sup> A. LINFERT, *JdI* 91, 1976, 157 ff. behandelt das Problem der « Bärtigen Herrscher », die in einer Zeit, in der der Mann sich rasierte, von dieser Sitte abwichen. Diese Verweigerung des Rasierens hatte in älterer Zeit wohl ein Gegenstück in dem Verzicht auf das übliche Beschneiden des Bartes.

<sup>70</sup> Wenn von diesem Pindaros so wenig überliefert ist, so besagt dies bei einem Verlust des antiken Schrifttums zu 95% wenig über seinen Bekanntheitsgrad im Altertum.

<sup>71</sup> Die Zahl der erhaltenen Repliken ergibt kein brauchbares Kriterium; GIULIANI a.O. 53 f. der 8 Repliken zählt (« doppelt soviel wie beim Periklesbildnis »), schloß auf eine berühmte Persönlichkeit, die noch in römischer Zeit interessant war.

<sup>72</sup> Dieser reizte wohl auch die neuzeitlichen Kopisten,

die die Repliken in Neapel 6144 und Rom, Mus. Cap. filos. 72 (= 58) Helbig<sup>4</sup> II 171 schufen. LIPPOLD, *RM* 33, 1918, 9 Anm. 1 verteidigt die von Hauser offenbar mündlich - verdächtige Replik Mus. Cap. filos. 73 (= 60) (« Capitol filos. 72 und 73 sind sicher echt. »).

<sup>73</sup> 1. Das Inschriftmedaillon 2. Das Medaillon ehemals in Smyrna *EA* 3206. 3. Kopf *AJA* 71, 1967, 172 Taf. 58 Abb. 16 RICHTER a.O. Suppl. Abb. 421 a.b.

<sup>74</sup> Sie stammen offenbar von verschiedenen Fundplätzen; nach ERIM, *Aphrodisias* 148 wurden sie speziell im Basilikakomplex jenseits der Nordportikus des Sebasteions gefunden. RICHTER-SMITH 177 bemerkt Unterschiede in Größe und Entstehungszeit, vermutet aber, sie seien zur Dekoration der Nischen in dem Apsidialgebäude nördlich des Sebasteions verwendet worden, möglicherweise auch die in Smyrna untergegangenen (*EA* 3204-3208).

<sup>75</sup> ERIM a.O. 148 Abb. 1.

<sup>76</sup> Das von ERIM a.O. 148 aufgeführte Bildnis des Menander ist wohl das Tondo ehem. Smyrna (*EA* 3204); so RICHTER-SMITH a.O. 177. Zur Benennung s. HAFNER, *RdA* 7, 1983, 37 ff.

<sup>77</sup> Es besteht kein Grund, an der Epiker Apollonios Rhodios zu denken (so RICHTER-SMITH a.O. 177), auch nicht an die Ärzte dieses Namens *RE* II 148 ff. s.v. Apollonios 99-111 (Wellmann).

<sup>78</sup> HAFNER a.O. 44 ff.

<sup>79</sup> Das Problem wird dadurch erschwert, daß auch Porträts spätrömischer Zeit (*EA* 3207 Text 51 f. Nr. 32. 33. 37, ERIM a.O. 148) und eine Tyche (*EA* 3208) zu dem Komplex gehören. Unverständlich bleibt aber auch die Zusammenstellung der Köpfe innerhalb des Girlandenfrieses der Portikus auf der Agora von Aphrodisias (C. C. VERMEULE, *Proc. Am. Phil. Soc.* 109, 1965, 373: « these essays in calculated misagenation ... seem to have been a characteristic of Roman art in Asia Minor »).





Fig. 1. - Alkibiades. Mosaik Sparta.



Fig. 2. - Pindaros. Marmortondo Aphrodisias.



Fig. 3. - Pindaros. Sitzstatue Memphis.

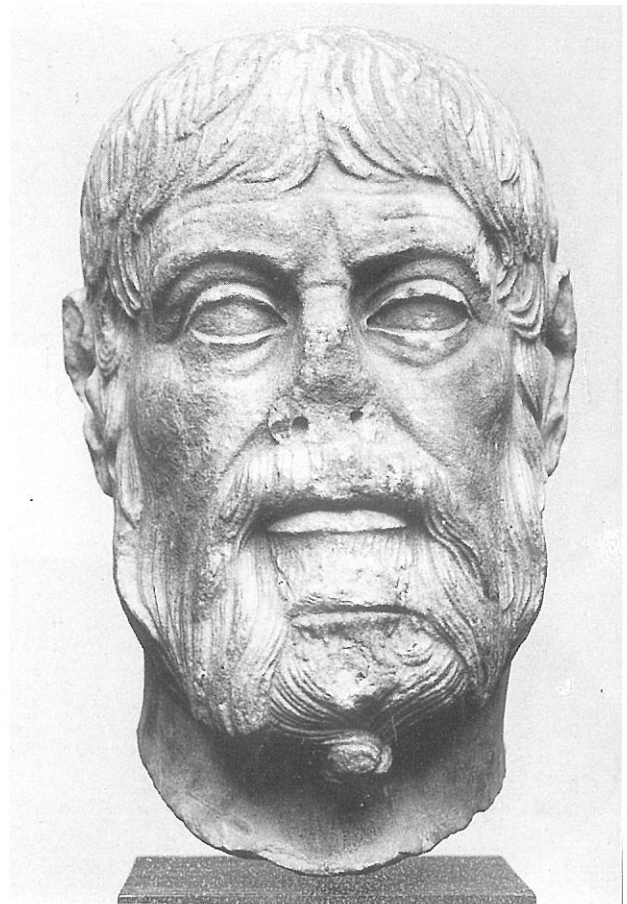


Fig. 4. - Pindaros. Marmorkopf Oslo.