

Antiquarische Bibliothek

TP 142^{2M}

EMANUEL LÖWY
ZUM BILDNIS DES EURIPIDES

2



SONDERABDRUCK AUS DEN JAHRESHEFTEN
DES ÖSTERR. ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTES
BAND XXVI MCMXXX



Zum Bildnis des Euripides.

In der Auffassung des Euripidesbildnisses des Neapler Typus als idealer, nicht idealisierter Schöpfung aus dem dritten Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. schließt auch Sieveking sich nunmehr Pfuhl an¹⁾. Ebenso in der Zuweisung des nach dem Exemplar aus Rieti in Kopenhagen benannten Typus²⁾ in dieselbe Zeit. Fraglich ist jedoch das gegenseitige Verhältnis der beiden Typen. Sind es zwei voneinander unabhängige parallele Schöpfungen? Und wie erklärt sich in diesem Falle die schon von Pfuhl hervorgehobene Ähnlichkeit³⁾? Daß dem Neapler Typus der Rietiner irgendwie zugrunde liege, kann ich mir nicht gut denken: jener hätte dann die paar übernommenen äußeren Züge — die Stirne mit den in sie fallenden kleinen Haarbüscheln, die tiefliegenden düsteren Augen, die weiche, gerundete Bartmasse — erst mit ungemein reichem Inhalt erfüllt, sie zu einem tieferfaßten Charakterbilde zusammengestimmt. Verständlicher ist mir das Umgekehrte: daß der Typus Rieti eine vergrößernde Verallgemeinerung des anderen ist⁴⁾. Daß dabei, und namentlich bei der plebejischen Nase, der von der Komödie her dem Dichter anhaftende Vorwurf niedriger Herkunft mitspielte, schiene mir nicht unmöglich.

Aus der Statuette des Louvre, deren antiker Kopf nicht erhalten ist, und dem Konstantinopler Relief zu folgern, daß das Original des Neapler Typus eine Sitzstatue war, scheint mir zu weit zu gehen⁵⁾. In Haltung, Gewandung und Form des Sitzes

¹⁾ Pfuhl, Die Anfänge d. griech. Bildniskunst 13; 26 f.; Sieveking, Gnomon IV 1928 29. Anders Schrader, Die Antike II 1926 124 ff.; Hekler, Zeitschr. f. bild. Kunst LX 1926/27 272 ff.; Studniczka, Artemis u. Iphigenie 115 und besonders Zeitschr. f. bild. Kunst LXII 1928/29 130 ff. Gerade die von letzterem und Schrader herangezogenen Köpfe lassen den Abstand zwischen der Bildniskunst der perikleischen Zeit und der durch das Euripidesbildnis vertretenen Stufe geistiger Charakterisierung ermessen. Dagegen können wirkliche oder vermeintliche formale Ähnlichkeiten in Haar- und Barttracht, Kopfumriß usw. nichts beweisen. Ich unterschreibe Heklers Worte (a. a. O. 277): „Das Euripidesporträt ist vom Periklesbildnis nicht nur zeitlich zu trennen; zwischen beiden liegt auch ein sehr bedeutsamer Anschauungswandel“, jedoch im Sinne

einer noch beträchtlich jüngeren Datierung als Heklers auch schon unter die Lebenszeit des Dichters herabgehende („kurz nach 400 v. Chr.“; a. a. O. 276).

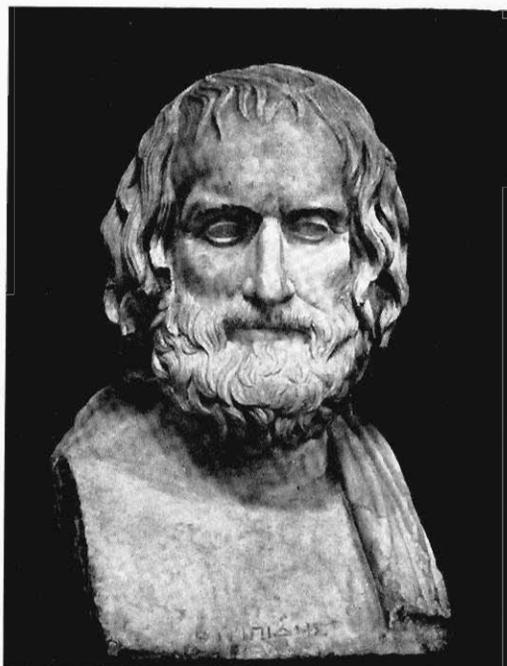
²⁾ Die Exemplare aufgezählt: Pfuhl 26, 51.

³⁾ Pfuhl 27.

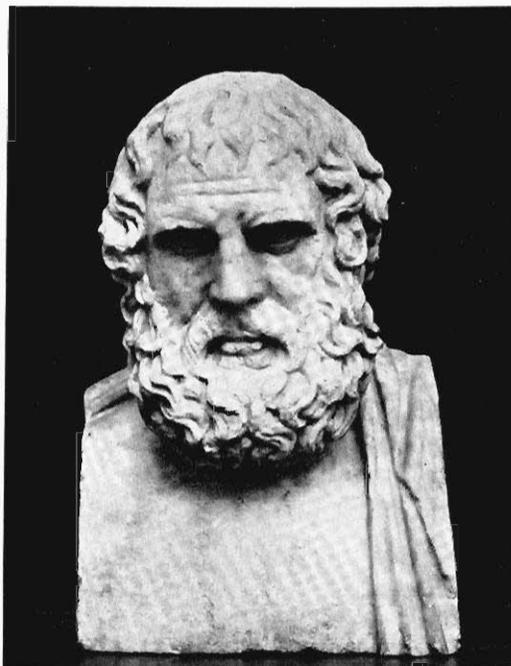
⁴⁾ „Der Kopf zeigt den Charaktertypus und die immer individuell wirkenden Züge des Alters . . . seine Grundformen sind aber durchaus typisch“; Pfuhl 27.

⁵⁾ Statuette: Bernoulli, Griech. Ikonogr. I 152 Nr. 17; Lippold, Griech. Porträtstatuen 49 ff. Abb. 5. — Relief: Mendel, Catal. II 574; Bieber, Theaterwesen Taf. 46; Hekler a. a. O. 272; Sieveking, in Brunn-Arndt-Bruckmann zu Taf. 626 Anm. 8 und in Christ-Schmied⁵⁾ Anhang Nr. 15; Pfuhl 27 f., 55; M. Mayer, Jahrb. d. Inst. XLIV 1929 296 f. Abb. 2.

bestehende Verschiedenheiten lassen die Zurückführung auf ein gemeinsames Original nicht zwingend erscheinen und in dem Kopfe an sich sehe ich nichts, was nicht zu einer aufrechtstehenden Statue, etwa im Motiv der verschollenen Statuette des Fulvius



65: Euripides, Neapel.



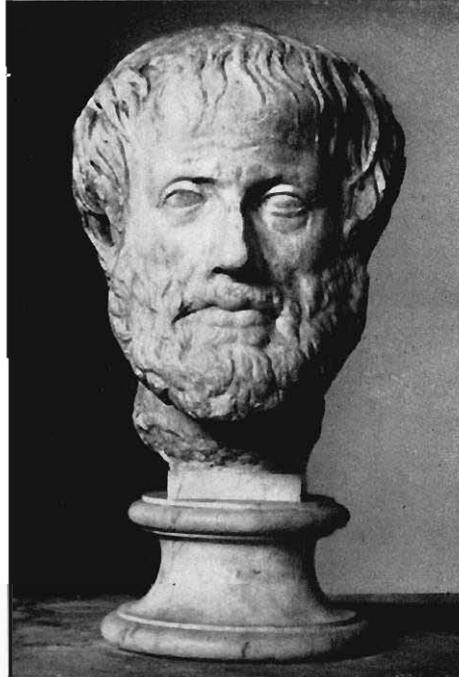
66: Euripides, Kopenhagen.

Ursinus, paßte⁶⁾. Will man dem angenommenen Original auch die Maske zuschreiben, die der Dichter ungewohnter Weise nicht betrachtet, sondern der Personifikation der Skene überreicht? Ich halte die Gestalt des Reliefs für eine freie Zusammenstellung des Bildniskopfes mit einem der früheren Kunst entlehnten statuarischen bzw. Relief-typus der sitzenden männlichen Gestalt, wobei es für die Datierung des Kopftypus gar nichts ausmachen würde, wenn diese Entlehnung, wie Lippold meint, auf ein Vorbild des 5. Jahrhunderts gegriffen hätte, was Pfuhl übrigens berichtigte.

Trifft das Gesagte zu, dann löst sich wohl auch die Frage, welche der beiden Varianten auf die lykurgische Statue im Theater zurückgehe, zu Gunsten der Neapler Fassung als der originalen. In den unter beschattenden Brauenknochen tief gebetteten Augen, der hohen, nach oben sich verschmälernden, leise bewegten Stirne, der seitlichen Einrahmung durch die langen Haarsträhne klingt sie an Ausdrucksmittel sowohl des

⁶⁾ Fulvius Ursinus, *Imag.* (1570) 27 Nr. 60; Studniczka, *Journ. Hell. Stud.* XLIII 1923 64 Abb. 8; Pfuhl 27.

Zeus Otricoli wie des lateranischen Sophokles an, nur daß sie diesem letzteren künstlerisch weit überlegen ist⁷⁾. Der Gegenstand war wohl auch für den Charakterbildner dankbarer. Wenn Studniczka früher auf gewisse Verwandtschaften mit dem von ihm erkannten Bildnis des Aristoteles, namentlich auf die „feinen in die gewölbte Stirn gestrichenen Haarschlänglein“ verwies, was er dann allerdings sehr einschränkte⁸⁾, so könnte man entweder an persönliche Eigenheit eines und desselben Künstlers oder an Verwertung einer Einzelheit in der wirklichen Erscheinung des zeitgenössischen Philosophen zur Bezeichnung des *σχηματικὸς φιλόσοφος* denken. Gewiß weist das Motiv in beiden Fällen auf die die Stirne lichternde Gedankenarbeit hin. Aber während es bei Aristoteles mehr äußerlich wie ein beabsichtigtes Verdecken des Mangels aussieht, dient es in der sparsameren Verwendung bei Euripides noch feinerer Charakteristik. Es gibt der Stirne durch diese Bewölkung etwas Düsteres und vervollständigt durch den matten Verlauf der Strähne den in Augen und Mund liegenden Ausdruck müder Resignation.



67: Aristoteles, Wien.

In jedem Falle ergeben die beiden Varianten zusammengenommen eine so große Zahl von erhaltenen Exemplaren, wie sie sich von Dichtern nur ungefähr bei Homer, Sophokles und dem von Studniczka bestimmten Menander wiederfindet und vielleicht nur von dem sogenannten „Seneca“ noch übertroffen wird⁹⁾.

Den früheren Benennungen für den letzteren auf Kallimachos, Philetas, Hipponax, Archilochos ist unter anderen Vysoký¹⁰⁾, neueren auf Lukrez oder Epicharm Poulsen¹¹⁾ mit guten Gründen entgegengetreten, und auch daß solches mißmutige Wesen für

7) Es müssen nicht alle drei Tragikerstatuen des Theaters demselben Künstler in Auftrag gegeben worden sein.

8) Studniczka, Das Bildnis d. Aristoteles 28 f.; Zeitschr. f. bild. Kunst LXII 1928/29 131, vgl. 122.

9) S. die Liste Bernoulli II 161 ff. Nachträge

dazu Vysoký, Jahresh. I 1898 Bhl. 140, 13. Vgl. auch Studniczka, N. Jahrb. f. d. kl. Altert. XLI 1918 13; 15.

10) Vorige Anm.

11) Ikonogr. Miscellen, in D. Kgl. Danske Vidensk. Selsk. Hist.-filol. Meddel. IV 1 1921 40 ff.

Aesop¹²⁾ bezeichnend sei, darf man bezweifeln. Ist auch keines der mehrfach herangezogenen Momente: der Efeukranz des einen römischen Exemplars, der Fundort eines anderen im Odeion von Karthago, die Verbindung mit Menander in der Doppelherme Albani für sich allein entscheidend, so weist, wie gleichfalls Poulsen hervorhebt¹³⁾,



68, 69: „Seneca“, Neapel.

das Zusammentreffen dieser Dinge doch auf einen dramatischen Dichter, und dafür könnten die Deutungen auf Aristophanes und Philemon in Betracht kommen¹⁴⁾. Allein für ersteren wäre doch die große Zahl der Wiederholungen auch in römischer Zeit und auch ohne das Gegenstück des Menander auffällig; und auch wenn man zugäbe, daß in der Vorstellung der Nachwelt der Dichter des Plutos als „enttäuschter Greis“

¹²⁾ Sieveking, in *Christ-Schmied* 5 II 2 1307 Nr. 4, der hingegen (ebd. Nr. 5) die Benennung Aesop der bekannten Statue Albani abspricht, sie nach Ausführung und Erfindung in antoninische Zeit setzt und in ihr das Bildnis etwa eines Hofzwerges und Spaßmachers sehen möchte. Doch ergeben sich bei der Annahme einer genauen Wiedergabe nach der Wirklichkeit Unstimmigkeiten zwischen Kopf und Körper, worüber Charcot und

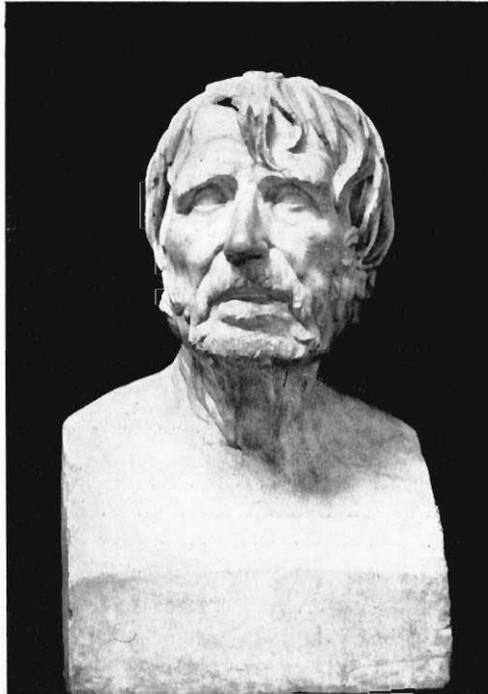
Richer, *Les difformes et les malades dans l'art* (1889) 26 ff. (Ich verdanke den Hinweis seinerzeit dem römischen Chirurgen Prof. R. Bastianelli.)

¹³⁾ A. a. O. 41 ff.

¹⁴⁾ Aristophanes: Bieber, *Röm. Mitt. d. Inst.* XXXII 1917 123 ff. — Philemon: Studniczka, *Jahrb. d. Inst.* XXXVIII/IX 1923/24 58, zuletzt Artemis u. Iphig. 115, 5.

gelebt habe, wofür doch kein genügender Anhalt besteht, von dem *τέμενος Χαρίτων*, als das die Seele des Aristophanes in dem bekannten Epigramm bezeichnet wird, läßt der Kopf gewiß nichts vermuten. Ebenso wenig aber von der ruhigen, gesetzten, bei aller Geringschätzung des weiblichen Geschlechtes doch eher freundlichen Lebensweisheit, die aus den erhaltenen Versen Philemons spricht; und daß der Mann, dem dieser Kopf zugehörte, im Vollbesitz der körperlichen und geistigen Fähigkeiten noch nahezu hundertjährig schaffend sich betätigte, wie es eben von Philemon berichtet wird ¹⁵⁾, ist gleichfalls schwer zu glauben.

Wenn wir, rein literargeschichtlich, uns fragen, welcher griechische Dichter — Dramatiker oder Dichter überhaupt — außer Homer und Menander durch das ganze Altertum solch lebendiges Ansehen genoß, wie es in der großen Zahl von Exemplaren des in Rede stehenden Bildnisses sich ausspricht, so gibt es wohl nur eine Antwort: Euripides. Und welches sind die für den physiognomischen Ausdruck maßgebenden Eigenschaften, welche die Überlieferung dem Euripides beilegt? *Συνθροπὸς δὲ καὶ σύνουος καὶ*



70: „Seneca“, Florenz.

ἀστὴρὸς ἐφαίνετο καὶ μισογέλιος καὶ μισογόνης, καθὰ καὶ Ἀριστοφάνης αὐτὸν αἰτιάται: 'στρουφὸς ἔμοιγε προσεπεινὸν Εὐριπίδης' sagt die Vita (62) und mit mehr oder minder gleichen Worten Alexander Aetolus bei Gellius und Suidas ¹⁶⁾. Es sind diejenigen Eigenschaften, die wir im Gesichte des „Seneca“ und in solcher Vereinigung wohl in keinem anderen bekannten Bildnis lesen können. Muß man bei solchen Angaben auch immer mit der Möglichkeit rechnen, daß sie nicht von der Wirklichkeit, sondern aus Bildnissen hergeleitet sind, so würde damit ihre ikonographische Beweiskraft nur eher erhöht. Und in diesem Falle ist ja die Komödie offenkundige Quelle der Charakteristik. Der lange Bart, den die Vita — an anderer Stelle

¹⁵⁾ Stellen bei Christ-Schmied II 1 34 mit Anm. 5; Susemihl, *Gesch. d. griech. Litt.* I 260, 77. Vgl. namentlich Aelian bei Suidas s. v. *Φιλέμων*: *ὁὗτος ἀπὸ τοῦ ἔτος καὶ μένει καὶ τὰς ἀσθενείας πάσας ἀσθενεῖς ἐδραμεῖται τὴν ζωοσύνοτον.* Auch die Version

über das durch Lachen herbeigeführte Ende des Dichters darf für das Obige angeführt werden.

¹⁶⁾ Die Stellen auch Bernoulli I 149; Nauck, *Eurip. Trag.* I² XXII f., 36.

(25) — dem Euripides nachsagt, ist wohl gleichfalls nur übertreibende Auslegung der von Aristophanes dem Euripides selber in den Mund gelegten Worte: *πολλὸς εἶμι καὶ πῶγων ἔχω*¹⁷⁾. Er wird übrigens auch bei den inschriftlich gesicherten Bildnissen des Neapler und Rietiner Typus vermißt¹⁸⁾.

Diese Erklärung rechnet nicht auf die Zustimmung jener, welche Bildnisse von Persönlichkeiten aus Zeiten einer entwickelten Kunst bis auf den Beweis des Gegenteils als auf der Wirklichkeit fußend anzusehen verlangen¹⁹⁾. Gibt man aber das Vorhandensein rein idealer Bildnisse auch solcher Persönlichkeiten zu, dann läßt sich die Möglichkeit nicht bestreiten, daß solche Schöpfung sich nicht je auf ein einziges Mal beschränkte. Die künstlerische Aufgabe war dann von keiner anderen Art, als etwa bei Homer, von dem ja mehrmalige Gestaltung des Bildnisses ziemlich allgemein angenommen wird. Und den gleichen Fall nehmen gerade auch Koepp und Studniczka sogar für Herodot an²⁰⁾. Bei Euripides läßt die schon festgestellte Häufigkeit des Verlangens nach seinem Bildnisse es besonders verstehen, wenn man in hellenistischer Zeit an Stelle jenes Bildnisses aus dem 4. Jahrhundert eine Neugestaltung wagte, welche das von Zweifeln Zerrissene, Pessimistische stärker hervorhob, freilich den geistigen Adel

¹⁷⁾ Thesmoph. 190. Auch die *φασὶ* (Vita 25) dürften auf die Komödie zurückgehen.

¹⁸⁾ Dazu Pfuhl 12 f.: „Beide haben sich um den langen Bart des Dichters keinen Deut gekümmert.“

¹⁹⁾ Wohl am weitesten geht darin Studniczka, Zeitschr. f. bild. Kunst LXII 1928/29 121 ff., dessen Beispiele für beabsichtigte und von den Zeitgenossen erkennbare Porträts auf archaischen Vasen und Reliefs mir allerdings durchaus anfechtbar erscheinen. Eine noch viel „knolligere“ Nase als der Diskosträger des bekannten Reliefs (Studniczka 128 f.) hat z. B. der Herakles des Exekias, Wien. Vorl. 1888 Taf. V 1 b. Der eingesenkte Nasenrücken des Bärtigen auf dem schwarzfigurigen Pinax (Studniczka ebd.) entspringt dem Bestreben, Zusammenfließen der Nase mit der Linie des Armes zu vermeiden, das kurzgeschorene Kopf- und Barthaar folgt aus der Situation. Die persönliche Bildhaftigkeit des Kriegers auf dem New Yorker Krater (127 f.) schwebt mit der Deutung des Vorganges in der Luft, die Erklärung des meiner Meinung nach nur verzeichneten Sitzenden vom Harpyiendenkmal (129 f.) bleibt uns die Einfügung dieser Erklärung in jene des ganzen Denkmals schuldig. Vollends die Pliniusstelle XXXV 37 beweist das Gegenteil von Studniczkas Annahme, da sie die griechischen Persönlichkeiten auf ganz gleiche Linie („item“) mit den

persischen stellt, die Studniczka selbstverständlich auch nur als „Charaktertypen“ faßt. Konnte die Quelle, der diese Nachricht entstammt, überhaupt die Ähnlichkeiten kontrollieren? Und ließen sich auch jene unter den Dargestellten, die von der Schlacht nicht mehr heimkehrten, wirklich vorher (Studniczka 128) porträtieren? — Zum Grundsätzlichen der Frage vgl. auf anderem Gebiete Percy Ernst Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildnissen ihrer Zeit; dazu Köhler, Dtsch. Lit. Zeit. LI 1930 939 f.

²⁰⁾ Koepp, Gött. gel. Anz. 1927 380, nach dem Vorgange von Kekule im *Γενεθλιακόν* zum Buttmanntage 1899 31 ff.; Studniczka a. a. O. 124 f.

²¹⁾ Was Sieveking, Gnomon IV 1928 28 hiegegen anführt, betrifft doch nur die Gestaltung der Oberfläche bei meiner Meinung nach völliger Beibehaltung des struktiven Kerns, der „Bosse“, wie ich es Belvedere 1925 37 4 nannte. Gewiß ist mit jeder halbwegs freien Kopie eine „Umstilisierung“ gemäß dem persönlichen und Zeitstil des Verfertigers verbunden und mit der stilistischen Änderung, ob beabsichtigt oder nicht, eine solche des Ausdrucks, des Charakters. Allerdings bin ich im allgemeinen geneigt, die den Kopisten zuzumutenden Abweichungen recht weit anzunehmen. — Die Benennung als Sophokles stellt in Abrede Studniczka a. a. O. 132.

jenes früheren Bildnisses nicht erreicht. Den Weg zu solcher Auffassung kann der Arundelsche Sophokles vergegenwärtigen. Nur daß dieser sich mit der übermäßigen Betonung des Greisenhaften in der Behandlung der Oberfläche begnügt, den kompositionellen Bau aber unberührt läßt²¹), während der „Seneca“ von der vorausgegangenen Lösung wohl einige Äußerlichkeiten, wie das in die Stirne fallende Haar — auch wieder gesteigert —, übernimmt, im Ganzen aber eine Neuschöpfung in hellenistischem Sinne ist.

W i e n .

EMANUEL LÖWY



71: Relief in Konstantinopel. (Nach Bieber.)

Für die Gestattung der Wiedergabe von Photographien sind wir Herrn Direktor F. Poulsen (Abb. 66) sowie den Verlagsanstalten Fratelli Alinari (Abb. 68, 69, 70), F. Bruckmann A.-G. (Abb. 65), P. Frankenstein (Abb. 67) zu Danke verpflichtet.

