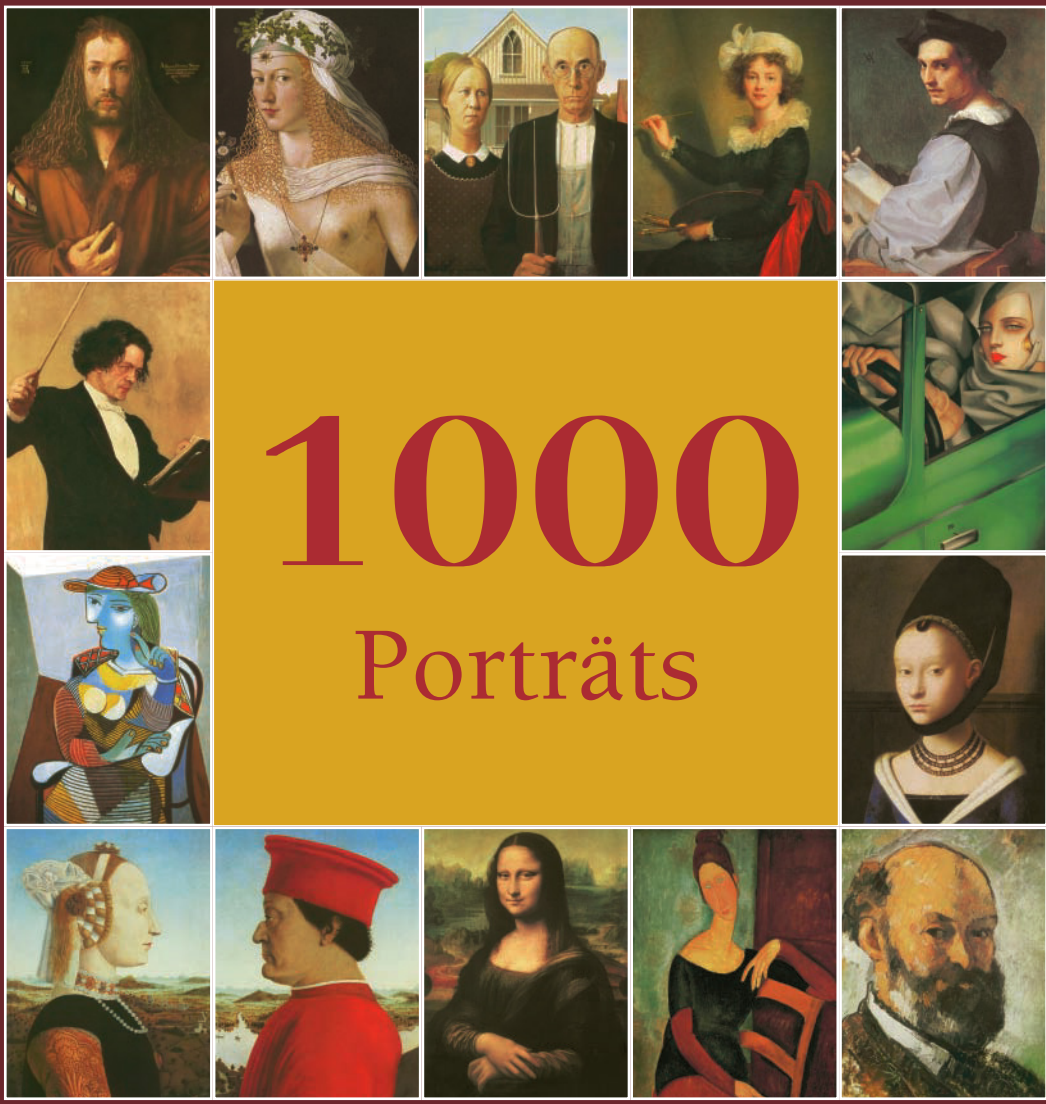


1000

Porträts

Autoren: Klaus H. Carl und Victoria Charles

Layout:
Baseline Co Ltd.
61A-63A Vo Van Tan Street
4. Etage
Distrikt 3, Ho Chi Minh City
Vietnam

© Confidential Concepts, Worldwide, USA
© Parkstone Press International, New York, USA

© Frank Auerbach
© Francis Bacon Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ DACS, London
© Giacomo Balla Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ SIAE, Rome
© Georg Baselitz
© Succession André Bauchant, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Succession Balthus, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Cecilia Beaux Estate
© Max Beckmann Estate, Artists Rights Society (ARS), New York
© Fernando Botero
© Louise Bourgeois Estate, Licensed by VAGA, New York
© Biberman Estate
© Peter Blake, Artists Rights Society (ARS), New York/ DACS, London
© Giovanni Boldini Estate
© Christian Boltanski, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Succession Pierre Bonnard, Artists Rights Society (ARS), New York, ADAGP, Paris
© Gutzon Borglum Estate
© Constantin Brancusi Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Estate of Bill Brandt
© Victor Brauner Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Gina Brezini
© Romaine Brooks Estate
© Elizabeth Catlett
© Marc Chagall Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, ADAGP, Paris
© Giorgio de Chirico Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ SIAE, Rome
© Francesco Clemente
© Chuck Close
© Salvador Dalí, Gala-Salvator Dalí Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York/ VEGAP, Madrid
© Heinrich Maria Davringhausen Estate
© Paul Delvaux Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ SABAM, Brussels
© Jean Delville Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ SABAM, Brussels
© Succession Maurice Denis, Artist Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© André Derain Estate, Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris
© Kees van Dongen Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Otto Dix Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Frank Dobson Estate
© Succession Marcel Duchamp, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Max Ernst Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Marisol Escobar, ADAGP, Paris/ DACS, London
© Audrey Flack
© Lucian Freud
© Naum Gabo Estate
© Geng Jianyi
© Alberto Giacometti Estate, Artists Right Society (ARS), New York
© Natalia Gontcharova Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© George Grosz Estate, Licensed by VAGA, New York/ ADAGP, Paris
© Duane Hanson Estate, ADAGP, Paris
© David Hockney
© Malvina Hoffman Estate
© Heirs of Josephine N. Hopper
© Friedensreich Hundertwasser Estate, ADAGP, Paris
© Alexei Jawlensky Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Augustus John Estate
© Frida Kahlo Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, 06059, México, D.F.
© Howard Kanovitz, ADAGP, Paris/ DACS, London
© Ellsworth Kelly
© Gerald Festus Kelly Estate
© William Kentridge
© Moïse Kisling Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris/ DACS, London
© Yves Klein Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris/ DACS, London
© Elaine de Kooning Trust
© The Willem de Kooning Foundation, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Jeff Koons
© Succession Marie Laurencin/ Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Tamara de Lempicka Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Roy Lichtenstein Estate, ADAGP, Paris/ DACS, London
© Liu Ye
© René Magritte Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Giacomo Manzù Estate
© Succession H. Matisse, Artists Rights Society (ARS), New York
© Succession Joan Miró, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© The Henry Moore Foundation, Artists Rights Society (ARS), New York/ DACS, London
© Yasumasa Morimura
© Edvard Munch Estate, Artists Rights Society (ARS), New York
© Vik Muniz, ADAGP, Paris/ DACS, London
© Shirin Neshat
© Estate of Ed Paschke
© Max Pechstein Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Succession Picasso, Artists Rights Society (ARS), New York/ DACS, London
© Richard Prince
© Qi Zhilong
© Man Ray Trust, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris
© Faith Ringgold
© Diego Rivera Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, 06059, México, D.F.
© The Norman Rockwell Licensing Company
© James Rosenquist, ADAGP, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Mimmo Rotella Estate, ADAGP, Paris/ DACS, London
© Cosmo Rowe Estate
© Niki de Saint-Phalle Estate, DACS, London
© Christian Schad Stiftung Aschaffenburg, Artists Rights Society (ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Rudolf Schlichter Estate
© Eugen Schönebeck, Artists Rights Society (ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn/ DACS, London
© Sava Sekulic Estate
© Gino Severini Estate, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris/ DACS, London
© Cindy Sherman
© Yinka Shonibare
© Chaim Soutine Estate, ADAGP, Paris/ DACS, London
© Graham Sutherland Estate
© Sam Taylor-Wood, ADAGP, Paris
© Succession Victor Vasarely, Artists Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris/ DACS, London
© Wang Guangyi
© Andy Warhol Estate, ADAGP, Paris/ DACS, London
© Grant Wood Estate, Licensed by VAGA, New York/ ADAGP, Paris
© Andrew Wyeth Estate
© Zhang Xiaogang

Alle Rechte vorbehalten.
Das vorliegende Werk darf nicht, auch nicht in Auszügen, ohne die Genehmigung des Inhabers der weltweiten Rechte reproduziert werden. Soweit nicht anders vermerkt, gehört das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Fotografen, den betreffenden Künstlern selbst oder ihren Rechtsnachfolgern. Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen.
Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung.

ISBN: 978-1-78310-465-9

1000 Porträts

PARKSTONE
INTERNATIONAL

Inhalt

Einleitung	7
Antike	13
Mittelalter	89
Renaissance	163
Barock	249
Moderne	335
Gegenwartskunst	461
Conclusio	526
Zeitleiste	527
Glossar	536
Künstlerverzeichnis	538



1

Einleitung

Seit der Antike wurden Porträts in Auftrag gegeben, um wichtige Persönlichkeiten, Gestalten, Helden oder Götter darzustellen. Im Laufe der Zeit hat sich diese Kunstgattung weg von den ästhetischen Marmorskulpturen der Griechen hin zu den Gemälden, Fotos und abstrakten Werken der Gegenwart gewandelt. Wenngleich sich Porträts je nach Zeitpunkt ihrer Entstehung ästhetisch unterscheiden, bleibt der Hauptzweck des Porträtierens doch stets derselbe: Persönlichkeit, Eigenschaften oder das Wesen eines Menschen bzw. einer öffentlichen Person sollen dargestellt werden, indem das Gesicht zum Hauptmerkmal der Komposition erklärt wird.

Die ersten Porträts lassen sich bis in prähistorische Zeiten zurückverfolgen (um 30000 v. Chr.), als die Menschen den Umriss ihres Schattens nachzeichneten, um während ihrer Abwesenheit nicht in Vergessenheit zu geraten. Mit der Zeit entwickelten sich derartige Abbildungen zu monochromen Darstellungen simpler Form und Linienführung, die mit gegenwärtigeren „Porträts“ und abstrakten Formen von modernen Künstlern wie Pablo Picasso oder Henri Matisse vergleichbar sind. Ziel des vorliegenden Sammelbands ist es, einen umfassenden Überblick über die Geschichte der Porträtmalerei zu liefern und diese sowohl mit Gemälden als auch Skulpturen zu illustrieren.

Innerhalb der kunsttheoretischen Hierarchie wurde das Porträt zunächst dem historischen Gemälde unterbzw. dem Stillleben und anderen Genre-Gemälden übergeordnet. Im Verlauf der Kunstgeschichte haben sich Theoretiker immer wieder skeptisch oder kritisch in Bezug auf die Ähnlichkeit von Porträts mit den jeweiligen Modellen geäußert und den Künstlern dabei mitunter unterstellt, ihren Gegenstand einer Idealisierung zu unterziehen. Dieser Tatsache zum Trotz lässt die beträchtliche Anzahl erhaltener Porträts vermuten, dass sich die Porträtmalerei bei denen, die Kunstwerke in Auftrag gaben, über die gesamte künstlerische Zeitleiste hinweg einer regen Nachfrage erfreute.

Porträtmalerei steht häufig im Schatten anderer Kunstgattungen und Stile. Fast immer weiß die breite Masse eine Kunst, die sich unter narrativer Malerei oder Skulptur einordnen lässt, mehr zu schätzen als das Schwarzweißporträt eines Politikers oder berühmten Künstlers. Dies mag in der Annahme begründet liegen, ein Porträt appelliere weder unmittelbar an die Vorstellungskraft, noch erzähle es eine bestimmte Geschichte. Die Unterschiede zwischen einem narrativen Kunstwerk und einem Porträt lassen sich mit denen zwischen einem Roman und einer Biographie vergleichen. Ersterer legt den Schwerpunkt auf Plot und Handlung, wohingegen letztere eher mit der Entwicklung und Analyse eines einzelnen Individuums befasst ist. Sieht man sie im Vergleich zum Roman, der voller dramatischer Szenen steckt, könnte eine Biographie somit als „flach“ angesehen werden.

1. *Venus von Brassempouy* (oder *Dame mit Kapuze*), Grotte du Pape, Brassempouy, Landes, Jungpaläolithikum, Gravettien, um 21000 v. Chr. Mammut-Elfenbein, Höhe: 3,65 cm. Musée d’archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye.

Dennoch kann – und hier kommt es auf den Schreibstil an – die Biographie ebenso faszinierend und fesselnd sein wie der Roman. Genauso kann natürlich ein Porträt, das auf herausragend talentierte Weise gemalt wurde, ebenso aufschlussreich sein wie die Illustration eines Mythos oder einer Geschichte. Das Wissen um Hintergrundinformationen zur Identität des Modells erleichtert häufig den Zugang zum Porträt, da der Betrachter dessen Gegenstand sofort erkennt und somit das eigene Verständnis von der abgebildeten Person mit der eigentlichen Darstellung abgleichen kann. Doch schon das Porträt eines „Unbekannten" kann derart voll von Bedeutung und Tiefe sein, dass man als Betrachtender nicht umhin kann, fasziniert zu sein.

Ein herausragender Porträtmaler vermag es, eine Geschichte so wirkungsvoll zu illustrieren, dass diese bisweilen nicht einmal mehr eines konkreten Titels bedarf. So können etwa Tizians *Mann mit dem Handschuh* (Abb. 359), Rembrandts *Porträt eines Mannes* (Metropolitan Museum of Art) und Diego Velázquez' *Die Dame mit dem Fächer* eine sogar noch stärkere Anziehungskraft auf uns ausüben als die vielen anderen Porträts derselben Meister, bei denen die Identität des Modells bekannt ist.

Das Hauptmerkmal großartiger Porträtkunst ist das Vermögen, den inneren Charakter oder die Geschichte des Modells bloßzulegen. Es heißt, dass jeder Mensch vor seinen Mitmenschen gewohnheitsmäßig eine Maske trage und diese lediglich in unbewussten Momenten ablege. Der großartige Porträtmaler muss in der Lage sein, das wahre Wesen des Individuums einzufangen – eine unsagbar schwierige Herausforderung, der er oft nur in flüchtigen Momenten gerecht werden kann. Laut dem Dichter Tennyson vertieft sich solch ein Maler in ein Gesicht und „erspäht dabei gottgleich, vorbei an allen Hindernissen, den Menschen dahinter, den er so malt, dass sein Gesicht, die Umrisse und Farben eines Geistes und Lebens für seine Kinder stets aufs Beste lebendig bleiben."

Gemäß Aristoteles' Aussage „Ziel der Kunst ist es nicht, die äußere Erscheinung der Dinge, sondern deren innere Bedeutung darzustellen", ging es nicht darum, nur die physischen Eigenschaften, sondern das gesamte Wesen des Individuums abzubilden. Interpretative Porträtmalerei war häufig Leonardo da Vincis berühmter *Mona Lisa* (Abb. 325) nachempfunden. Das Mysteriöse im Gesichtsausdruck der *Mona Lisa* verleiht ihrem Charakter Tiefe – der Betrachter ist auf der Stelle fasziniert und möchte erfahren, was sie womöglich zu verbergen hat. Um solch ein Niveau des Porträtierens zu erreichen, muss der Künstler sich bewusst in das Wesen seines Gegenstands einfühlen. Zudem steht die *Mona Lisa* nicht nur vom kompositorischen Standpunkt aus gesehen für Perfektion, ihre genauen Proportionen und die Verwendung einer atmosphärischen Perspektive sichern gleichermaßen ihre gefeierte Stellung in der Kunstwelt. Viele Porträtmaler haben da Vinci seither idealisiert und sich – wenn auch weit davon entfernt, sein Ideal zu erreichen – von seinem Werk inspirieren lassen. James Abbott McNeill Whistler hatte eine beträchtliche Machtstellung innerhalb seines eigenen Kreises inne, während Franz Hals und Diego Velázquez allgemeinere Anerkennung genossen. Die Persönlichkeit des Posierenden offenbart sich häufig mittels eines direkten Blicks, der den Gegenstand mit etwas Faszinierendem zu umgeben scheint. Ob freudvoll oder ernst, die Augen des Modells scheinen den Betrachter mit einem Gefühl von „Intimität" zu involvieren, das sich schwer abstellen oder definieren lässt. Diese

Eigenschaft zeigt sich besonders im heiteren Charakter von Hals' Porträts, in dem für Joshua Reynolds typischen freundlichen Lächeln, im weisen Blick, den Rembrandt in seinen Porträts einfängt, oder im melancholischen Anklang der Bilder eines Domenico Morone. Ein anderes Mal ist der Blick des Modells abgewandt und letzteres ist sich des Beobachtetwerdens so gut wie unbewusst. Der Künstler hat das Modell im Moment vertrauter Einkehr gemalt, wie es häufig bei Tizian der Fall ist. Aus diesem Grund ist die Fähigkeit des Künstlers, das Innenleben des Modells darzustellen, eine unglaublich subjektive Kunst geworden. Als die Porträtmalerei zunächst bestimmten gesellschaftlichen Klassen, dem Adel, der Kirche und der oberen Mittelklasse oder der Bourgeoisie vorbehalten war, musste das Porträt eine schmeichelnde Darstellung seines Motivs abgeben. Endlich konnten sich Künstler mit dem Malen eines Porträts auf ihre eigene introspektive Art frei ausdrücken.

Die edelste Charakteroffenbarung liegt anscheinend in der Idealisierung der Figur durch den Künstler. Ist der Maler in der Lage, sein Verständnis der Seele des Modells zu veranschaulichen, wird er dem höchsten Zweck seiner Kunst gerecht. Psychologische Einsicht ist eine zweite, ebenso wichtige Eigenschaft für den Porträtmaler – die Macht, einem Modell Lebensechtheit zu verleihen. Ein dynamisches Porträt sollte den Eindruck vermitteln, es fließe tatsächlich Blut durch die Adern des abgebildeten Modells. Der Betrachter sollte den Eindruck haben, anstelle eines Gemäldes oder einer Skulptur auf ein atmendes menschliches Wesen zu blicken. Es sollte ein Gefühl von realer Präsenz oder gar Vitalität und Lebhaftigkeit entstehen. Manchmal wird dieser Effekt durch die realistische Darstellung der eigentlichen physischen Merkmale erzeugt, ein anderes Mal aber auch auf weniger konkrete Weise, etwa wenn die Vitalität durch die Position des Modells im Bild entsteht. In den frühen Darstellungen militärischer Gruppen von Frans Hals wirken die Figuren dermaßen lebendig, dass man beinahe glauben könnte, sie würden aus dem Rahmen hinaus auf den Boden neben den Museumsbesucher treten. Die Qualität ist einwandfrei, selbst wenn die Modelle nicht in sitzender oder anderweitig eingeschränkter Haltung verharren. Velázquez' Porträts von Philip IV. stehen exemplarisch hierfür, da sie das Modell in einer entspannteren Haltung präsentieren.

Was den Grad angeht, zu dem physische Ähnlichkeit als maßgeblich für ein Porträt gelten sollte, teilen sich die Meinungen. Der ursprüngliche Zweck des Porträtierens war schon immer eine vorgebliche, wenn nicht sogar wirkliche Zielsetzung des Malers. Als die Porträtkunst noch in ihren Anfängen steckte, spielte die Technik bloß eine untergeordnete Rolle und es war ein Leichtes, das Modell bzw. eine Gruppe von Posierenden zufriedenzustellen, weil keine früheren, vergleichbaren Kunstwerke existierten. Zu diesem Zeitpunkt lag die Herausforderung zur Hälfte darin, ein akkurates Abbild der Person und ihres Kleidungsstils anzufertigen – von dem Versuch, das Wesen des Menschen einzufangen, war man noch weit entfernt. Solange nur die Hauptmerkmale der Gesichtszüge halbwegs sicht- und erkennbar waren, wurde die Ähnlichkeit als Wunder angesehen. Mit dem Fortschritt in Technik und Stil ging die gesteigerte Erwartung einer fotografischen Genauigkeit einher, die sich etwa im Werk von Domenico Ghirlandaio oder Jan van Eyck niederschlägt. Zunächst ging man der Porträtmalerei oft nur aus

praktischen Gründen nach, erst später entschieden sich Künstler, das Porträt in ästhetischerer Weise zu gestalten. Hierin lag das Hauptanliegen der Venezianer, die glaubten, der dekorative Aspekt eines Gemäldes sei von besonderem Interesse für den Künstler. Diese Sichtweise brachte es mit sich, dass mitunter der Aspekt der Ähnlichkeit vernachlässigt wurde. Tizian, Rembrandt und Rubens legten bei der Darstellung ihres menschlichen Motivs häufig eine Übertreibung an den Tag und büßten dadurch bisweilen Schlüsselmerkmale ein, die der Darstellung des Gegenstands angemessen gewesen wären. Diese großen Meister brachten dem Götzen der Schönheit das Opfer der in der klassischen Porträtmalerei allgemein erwarteten Genauigkeit der Gesichtszüge.

Die nordeuropäischen Schulen überragten, wenn es darum ging, Gesichtszüge und Topographie aufs Genaueste wiederzugeben. Der minutiöse Realismus flämischer Kunst im 15. Jahrhundert übertrug sich auf die deutsche Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts, etwa auf Albrecht Dürer und Hans Holbein. Diese beispielhaft realistische Technik erreichte im 17. Jahrhundert in der holländischen Schule ihren Höhepunkt, wenn man von Rembrandt als einziger nennenswerter Ausnahme von der Regel absieht. Velázquez hatte seine ganz eigene Art, das Modell zu porträtieren: Anstatt sich akribisch an die Nachahmung von Details zu halten, versuchte er, den Gesamteindruck der Person einzufangen.

Porträtmaler werden grundsätzlich in ein subjektives oder objektives Lager gesteckt, was auch von ihrer jeweiligen Entscheidung abhängt, häufiger sich selbst oder andere als Motiv zu wählen. Tizian und Anthony van Dyck wurden Noblesse und Außerordentlichkeit, den französischen und englischen Schulen des 18. Jahrhunderts Anmut und Charme zugesprochen. Verschiedene Künstlerschulen und Meister wie Holbein, Hals und Velázquez verloren sich völlig in ihren Gegenständen und gaben sich ganz und gar ihren persönlichen Eindrücken und Idealisierungen hin. Ihr Werk stand ihnen bloß gegenüber und leuchtete in hellem Glanz, so als hätten sie lediglich den Pinsel für eine äußere Antriebskraft hingehalten, um deren Gegenstand zu handhaben.

In der Geschichte der Porträtmalerei war des einen Malers Beschränkung des anderen Chance auf Erfolg. Die Werke van Dycks und Jean-Marc Nattiers waren immer ständige Wiederholungen desselben Gegenstands oder derselben Gegenstandsklasse, die später in dem Maße mechanisch und redundant wurden, dass die Maler ihre Fähigkeit verloren zu wachsen und sich in ihrem künstlerischen Stil weiterzuentwickeln. Velázquez und Rembrandt konnte ein einziges Modell als unerschöpfliche Quelle des Studiums dienen. Die Ewigkeit schien noch zu kurz für die zahlreichen Varianten, zu denen sie eine einzige Figur inspirieren konnte.

Ferner ist die Tatsache von Interesse, dass einige Maler ein eindeutiges Prokukt ihrer Zeit waren, wohingegen andere als anachronistisch gelten. Während Tizian die Bildfläche am Höhepunkt venezianischer Kunst betrat und den Inbegriff ihrer besten charakteristischen Eigenschaften bildete, war Velázquez seiner Zeit um zweihundert Jahre voraus und schuf innovative Werke, die sich seine Vorgänger niemals hätten träumen lassen. Das Umfeld von Tizian und Holbein oder von Peter Paul Rubens und van Dyck beeinflusste den Charakter und die Qualität ihrer

Werke, andere Maler wiederum schienen nicht die geringste Beziehung zu ihrer Umwelt zu haben. Schließlich ist es den Holländern und ihrer von Direktheit geprägten Mentalität zu verdanken, mit Rembrandt den größten Visionär unter den Malern hervorgebracht zu haben. Andere Länder wie Spanien – ein Land der Wärme und romantischer Abenteuer – brachten Naturalisten wie Velázquez hervor. So lassen sich über das gesamte Spektrum herausragender Porträtmalerei vielerlei Temperamente und unterschiedliche Kunstwerke entdecken. Zwar hat kein einzelner Maler jemals über alle Fähigkeiten verfügt, die zusammengenommen den „perfekten Porträtisten" ausmachen würden, aber jeder einzelne von ihnen ist unverzichtbar, um die Vielfalt an Aspekten und versteckten Seiten dieses wesentlichen Kunstgenres aufzuzeigen und weiter auszuloten.

Als im 19. Jahrhundert andere künstlerische Medien wie die Fotografie entstanden, wurde die Porträtmalerei mit dem Etikett „aussterbende Kunst" behaftet. Da die Fotografie nahezu alle Elemente umfasste, welche die Porträtmalerei bis dahin zu verwirklichen gesucht hatte, musste die Porträtmalerei eine neue Richtung einschlagen. Französische Impressionisten wie Camille Pissarro und Claude Monet entwickelten allmählich neue Techniken, die Lichteffekte sowie ihre ganz eigenen künstlerischen Interpretationen einschlossen. Die Postimpressionisten, insbesondere Vincent van Gogh, popularisierten das Selbstporträt und lebendige Farbgebung. Diese Entwicklungen dienten zahlreichen künstlerischen Bewegungen als Katalysator, aus denen einige der einflussreichsten Künstler wie Picasso – sowie sein kubistisches Meisterwerk *Les Demoiselles d'Avignon* – hervorgehen sollten. Die mächtige Bewegung des Surrealismus förderte Künstler wie Salvador Dalí und Max Ernst, die eine Epoche vorantrieben, welche der Abstraktion und den Gegenwartsporträts den Weg ebnete. Mit Künstlern wie Norman Rockwell und Andy Warhol nahmen die Gegenwarts- und Porträtkunst ein neues Image an, das in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gründete und der neuartigen Konsumkultur der 1950er und 1960er Jahre Rechnung trug. Daraufhin folgen nicht zu wenige Beispiele von Gemälden, die an sich nicht bloß Repräsentationen des Porträtgenres, sondern zudem repräsentativ für bestimmte Bewegungen der Kunstgeschichte sind.

Auf den folgenden Seiten präsentiert sich sowohl dem Leser als auch dem Betrachter ein Panorama mehr oder weniger bekannter Persönlichkeiten aus der Vergangenheit, die sich untereinander einen künstlerischen Zeitstrahl in chronologischer Reihenfolge teilen. Obwohl die hier gezeigte Porträtsammlung angesichts der über die Jahrhunderte entstandenen Unmenge an Porträts lediglich eine Kostprobe darstellt, stehen die in diesem Buch enthaltenen Werke exemplarisch für einige der wichtigsten künstlerischen Genres der Kunstgeschichte. Der Wert eines Porträts wird anhand seines Vermögens gemessen, das Andenken der abgebildeten Person aufrechtzuerhalten, wodurch ebendiese unverzichtbare Eigenschaft für Porträts zur Voraussetzung wird. Die vorliegende, dynamische Sammlung von tausend Meisterwerken lässt eine Art Dialog unter den Künstlern und mitunter zwischen denselben und ihrer jeweiligen Zeit entstehen, die wiederum auf jene unterschiedlichen ästhetischen und stilistischen Hürden hinweist, die Künstler überhaupt erst dazu brachten, ihre Kreativität auszudrücken.



2

Antike

Die Porträtkunst nahm nicht erst mit der Antike ihren Anfang; vielmehr konnten Historiker erste Spuren des Porträts im Jungpaläolithikum (um 30000-12000 v. Chr.) bis hin zur Jungsteinzeit (um 8000-3000 v. Chr.) ausfindig machen, als „Künstler" bereits vielfältige Formen menschlicher Darstellung kannten. Zwischen der *Venus von Brassempouy* (Abb. 1) und dem *König von Uruk* (Abb. 4) lagen bereits tausende Jahre technischer Erfahrung. Obwohl sich eine allgemeingültige Analyse antiker Kunst aufgrund der Vielfalt beteiligter Zivilisationen als schwierig erweist, lässt sich die Tatsache erklären, weshalb radikale Umbrüche in der Porträtkunst stattfanden. Mit den ersten Schriftsystemen änderte sich die Sichtweise auf die Darstellung des Menschen, deren übernatürliche oder schützende Funktion zu einer politischen, religiösen oder grabmalerischen wurde. Historische Fakten belegen, dass vorwiegend in Form von Skulpturen porträtiert wurde. Tatsächlich ließen die für Skulpturen verwendeten Materialien diese den Test der Zeit unbeschadeter bestehen als Gemälde, da Maler zu jener Zeit Tempera für Fresken verwendeten. Deren Haltbarkeit war bei feuchtem Klima stark eingeschränkt, woraus sich der Mangel an antiken Gemälden erklärt, wenn man von Ägypten (wegen des trockenen Klimas), Herculaneum und Pompeji einmal absieht.

Ägypter gelten als Pioniere der Porträtkunst. Sie gehörten zu den ersten, die sowohl das Konzept idealisierter, wohlproportionierter menschlicher Figuren als auch eine auf Gemälden und Reliefskulpturen basierende Erzähltradition entwickelten. Die Darstellung des menschlichen Körpers stimmte im alten Ägypten mit klar geregelten Klassifikationen überein. Daraus erklärt sich die über Jahrhunderte reichende, außerordentliche Beständigkeit dieser Kunst. Vergleicht man das Porträt eines Pharaos aus dem Alten Königreich (2707-2216 v. Chr.) mit dem eines Pharaos aus dem Neuen Königreich (1550-1070 v. Chr.), lassen sich lediglich minimale Unterschiede erkennen. Eine weitere Beobachtung von Interesse ist die grundsätzliche Anonymität ägyptischer Kunst: Bis zum heutigen Tag ist es unmöglich, Künstler zu unterscheiden, weil ihr Stil streng uniform ist. In der Tat diente den Künstlern ein proportionales Raster als Richtlinie. Erst kürzlich haben Forscher Hinweise auf zwei Typen dieses Rasters entdeckt: Der erste Typ wurde bis zur 25. Dynastie, der zweite bis zur Römerzeit verwendet. Die Nachforschungen des Ägyptologen Gay Robins (*Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, 1994) während der 1980er und 1990er Jahre ergaben, dass es für jede Epoche zahlreiche Raster gab. Der Künstler wählte sie je nach der Haltung, in der er sein Modell präsentieren wollte (stehend, sitzend, kniend) oder der gesellschaftlichen Hierarchie (Pharao, Priester, Schriftgelehrter) aus. Robins stellte zudem Unterschiede zwischen dem Mittleren (2137-1781 v. Chr.) und dem Alten Reich fest, die sich speziell an Details wie den Schultern, der Taille oder der Beinlänge ablesen lassen.

Die Ausbreitung einer eigenständigen Kunst Griechenlands wäre ohne den ursächlichen Einfluss der Ägypter nicht möglich gewesen. Mit nur einem Blick auf die Kouroi von Polymedes aus Argos (Abb. 36, 37) wird des Künstlers Vertrautheit mit ägyptischer Bildhauerei offensichtlich: stehende Position, Schritt nach vorn, Arme eng am Körper, und die geballte Faust genau wie der Pharao aus der *Triade von Menkaure* (Abb. 3). Später etablierten die Griechen einen eigenen Stil, mit dem man gemeinhin die Monumentalität des Menschen, heroische

2. *Gudea, Prinz von Lagasch* (anepigraphische Statue), Mesopotamisch, Tello (ehemals Girsu), um 2120 v. Chr. Diorit, 70,5 x 22,4 cm. Musée du Louvre, Paris.

Nacktheit und die Abwesenheit von – im alten Ägypten verwendeten – Stützsäulen verbindet. Diese ersten menschlichen Darstellungen aus Stein waren keineswegs die ersten Versuche hellenistischen Stils auf diesem künstlerischen Gebiet. Die frühesten Beispiele wurden aus Holz gefertigt und hielten bedauerlicherweise nicht lange: Wir haben lediglich schriftliche Belege für ihre Existenz. Das gesamte 7. Jahrhundert v. Chr. über kam dieser – dädalisch oder orientalisch genannte – frühe Stil griechischer Bildhauerkunst auf Kreta vor. Würde man versuchen, die griechische Skulpturkunst als geradlinige Entwicklung zu beschreiben, könnte man ihr legitimerweise bescheinigen, sich eines Naturalismus zu bemächtigen. Die Archaik wird ohne Weiteres mit einer Perfektion der Darstellung des Menschen in all seinen anatomischen Details assoziiert. Die Gesichtszüge sind in einem sogenannten „archaischen Lächeln" eingefroren. Dieser bestimmte Ausdruck meint die hohen Wangenknochen sowie die nach oben hin gehenden Mundwinkel – Merkmale, die besonders auf die Kouroi und Korai zwischen 600 und 500 v. Chr. zutreffen. Nach einer kurzen Übergangsphase des Strengen Stils (zwischen 500 und 480/470 v. Chr.) entstand die griechische Klassik. Neben der Aneignung notwendiger Bronzegusstechniken wird die klassische Zeit durch die neue Fähigkeit, Bewegung darzustellen, die Meisterung der dritten Dimension und die Anfänge des Gesichtsausdrucks charakterisiert. Obwohl diese Epoche und ihre Meisterwerke den höchsten Bekanntheitsgrad haben, sind uns letztere vornehmlich mittels Kopien aus der römischen Epoche bekannt geworden. Praxiteles, Phidias, Skopas und Lysipp waren die herausragenden Bildhauer jenes klassischen Stils, der aufkam, als die griechische Kultur mit der Ablösung durch das mazedonische Reich ihr Ende nahm. Das Porträt der hellenistischen Phase (die mit dem Antritt Alexanders anbricht) war durch eine Darstellung des Gesichts bestimmt, bei der der Ausdruck von Emotionen zum vorherrschenden Aspekt wurde. Hellenistische Kunst bevorzugte eindeutige Posen und stellte den Realismus des Alterns, von Schmerz, die Einnahme des Raums sowie die Bemühung um ein Gleichgewicht heftiger Bewegungen dar. Die Schlacht bei Actium im Jahr 31 v. Chr. leitete die römische Herrschaft über Griechenland ein und markiert somit das Ende des griechischen Stils.

Das römische Porträt wurde, abgesehen vom Einfluss griechisch-hellenistischer Kunst, von der ihm vorausgehenden Kunst der Etrusker inspiriert. Die Kunstwerke wurden zunächst als Ahnenmasken (*imagines majorum*) im Inneren von Häusern aufbewahrt, später tauchten dieselben künstlerischen Techniken an öffentlichen Plätzen auf, wo man berühmten Personen Denkmäler errichtete. Die Massenproduktion von orträtskulpturen während des 1. Jahrhunderts v. Chr. lässt sich auf die Machtergreifung der römischen Aristokratie (Patrizier) zurückführen, die bewusst die realistischsten Abbilder ihrer Ahnen festzuhalten versuchten. Die Statue des *Togatus Barberini* (Abb. 91) versinnbildlicht diese Mentalität besonders treffend. Diese traditionelle Denkart – blieb sie auch ohne große Auswirkungen – hielt sich bis zur Kaiserzeit. Unter der Herrschaft des Augustus entwickelte sich ein beschränkterer und idealisierterer Porträtstil. Ungefähr zu Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr. kam ein an die klassische Zeit angelehnter, uniformerer Stil auf, der jedoch erst in den letzten Dekaden des Jahrhunderts zu seiner Blüte gelangte. Der Porträtkunst zwischen 200 und 250 n. Chr. haben wir eine starke Expressivität des Modells zu verdanken, die sich künstlerisch in komplexen Emotionen niederschlug. Zum Ende dieser Ära hin ging jene expressive Tendenz in ein strikt formales Porträt mit harten Zügen und stolzer Miene über, das als Vorläufer der späten Phase der Antike betrachtet werden kann (Kopf der *Kolossalstatue von Konstantin dem Großen*, Abb. 129).

3. *Triade von Menkaure* (Mykerinos), Ägyptisch, Altes Königreich, 4. Dynastie, Herrschaft von Menkaure (um 2532-2503 v. Chr.). Grüngrauer Schiefer, Höhe: 95,5 cm. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.



3



4



5



6



7

4. *Statuette eines Königs* oder *König von Uruk*, Sumerisch,
Al-Warka (ehemals Uruk), 3200 v. Chr.
Iraq Museum, Bagdad.

5, 6. *Betendes Paar*, aus Eschnunna (heutiges Tell Asmar), Abu-Tempel, Irak,
Sumerisch, um 2700-2600 v. Chr. Gips, Muschelschale, schwarzer Kalkstein
und Bitumen (Kleber und Farbe), Höhe: 72 cm (Mann), 59 cm (Frau).
Iraq Museum, Bagdad.

7. *„Reservekopf" einer Frau*, Giza, Ägyptisch, Altes Königreich, 4. Dynastie,
Herrschaft von Khufu (um 2551-2528 v. Chr.).
Kalkstein, 23,5 x 13 x 19 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



8

8. *Der Sitzende Schreiber*, Serapeum, Sakkara, Ägyptisch, Altes Königreich, 4. Dynastie, um 2620-2500 v. Chr. Bemalte Kalksteinstatue mit Einlegeaugen: Bergkristall, Magnesit (Magnesiumkarbonat), Kupfer-Arsen-Gemisch, Holzbrustwarzen, Höhe: 53,7 x 44 x 35 cm. Musée du Louvre, Paris.

Es ist nur wenig über den dargestellten Mann bekannt, weder sein Name, Titel noch die genaue Zeit, zu der er gelebt hat. Dass er als Sitzender Schreiber *bekannt ist, geht auf seine Sitzhaltung zurück. Ein über seine Knie gespannter Kilt dient als Ablage, worauf er eine Papyrusrolle, die er in der linken Hand hält, zum Teil abgerollt hat. Es wird angenommen, dass er in der rechten Hand ursprünglich einen Pinsel hielt. Das beeindruckendste Detail bilden sein Gesicht mit den aufwendig verarbeiteten Einlegeaugen aus weißem, rotgeäderten Bitterspat, der mit abgestumpften Kristallteilen verfeinert wurde. Die Rückseite der Kristalle ist mit einer Schicht organischer Stoffe versehen, die der Iris Farbe verleihen und als Haftmittel fungieren. Den Augen wird zusätzlich mittels zweier Kupferklemmen Halt verliehen; die Augenbrauen sind durch dünne Linien aus dunkler organischer Farbe markiert. Hände, Finger und Nägel sind besonders fein gearbeitet, und auch der Brustkorb zeugt von Liebe zum Detail, wenn man die als Brustwarzen dienenden Holzstifte betrachtet.*

Die Figur sitzt auf einem Sockel, der ursprünglich Teil eines größeren Sockels war, worauf Name, Herkunft und Titel des Sitzenden enthalten waren; letzterer wurde im November 1850 von dem Archäologen Auguste Mariette entdeckt. Der Schreiber wird in einer für ägyptische Bildhauerei unüblichen Pose, nämlich bei der Arbeit, dargestellt. Obwohl man niemals Könige in dieser Position darstellte, scheint sie ursprünglich doch für Mitglieder der königlichen Familie verwendet worden zu sein.



9

9. *Statue von Pharao Chephren (Chafre)*, Ägyptisch, Altes Königreich, 4. Dynastie, Herrschaft von Chephren (2558-2532 v. Chr.).
Diorit, Höhe: 168 cm. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.



10

10. *Sitzende Figur*, auch *Sänger Ur-Nanshe* genannt, Ištar-Tempel, Mari, Tell-Hariri, Sumerisch, um 2520 v. Chr. Gips, Höhe: 26 cm.
National Museum of Damascus, Damaskus.

Diese kleine Gipsstatue des Sängers Ur-Nanshe, die 1952 von André Parrot im Ninni-Zaza-Tempel zu Mari entdeckt wurde, war bereits Anlass für zahlreiche analytische Schriften. Ist die Statue Mann oder Frau? Was hielt er oder sie in den einst vorhandenen Armen? Und wozu diente es?

Die Statue galt lange Zeit als weiblich, doch eine linguistische Studie der Inschrift auf der Rückseite bestätigt, dass es sich tatsächlich um eine männliche Figur handelt, die unter Iblul-Il, König von Mari, geschaffen wurde. Es handelt sich hierbei nicht um die einzige prä-sargonische Skulptur uneindeutigen Geschlechts. Deshalb werden weder das glatte, lange und streng hinter die Ohren gekämmte Haar noch der traditionelleKaunaké-Rock, der die Schenkel bedeckt, als eindeutige Indizien für ihr Geschlecht genommen. Der Rock ist hier – verglichen mit anderen Abbildungen dieses traditionellen Gewands – ungewöhnlich kurz geraten und scheint wie eine Sonderanfertigung für den Musiker, damit dieser während des Spielens im Schneidersitz sitzen kann. Auch wenn die Arme fehlen, lässt seine Pose vermuten, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach ein Musikinstrument an seiner Brust hielt. Und obwohl es immer noch schwierig scheint, dieser kleinen Kultstatue einen ganz bestimmten Zweck zuzuschreiben, hat man bisweilen angenommen, sie werde als eine symbolische Darstellung Ur-Nanshes gebraucht, damit während dessen Abwesenheit im Tempel seine Lieder dort auf ewig erklingen würden.



11

11. *Kykladische Statuette*, Amorgos, Kykladen, Griechisch, um 2500 v. Chr.
Marmor, Höhe: 30 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

Marmor und Bronze waren in der griechischen Bildhauerei die zwei am häufigsten verwendeten Materialien – letzteres war bei Weitem gebräuchlicher, als es die Anzahl der erhaltenen Bronzestatuen vermuten lässt. Der für die Bildhauerei hochwertigste Marmor stammte von der Insel Paros sowie vom Berg Pentelicus in Attika. So ungewohnt uns das auch erscheinen mag, die Griechen bemalten zu allen Zeiten sowohl einzelne Teile ihrer Architektur als auch ihrer Skulpturen. Augen, Brauen, Haare oder auch Lippen sowie bestimmte Partien der Kleidung – vor allem zur Andeutung eines Musters – wurden aufgemalt. Die ursprüngliche Bildhauerei Griechenlands, die von der Zerstörung durch Jahrhunderte der Gier und Ignoranz verschont geblieben ist, stellt nichts als einen kleinen Bruchteil dessen dar, was einst existierte. Der uns verbleibende Bestand an Skulpturen setzt sich hauptsächlich aus römischen Kopien und Adaptationen berühmter Vorgängerwerke zusammen.



12

12. *König Menkaure (Mykerinos) und Königin*, Giseh, Ägyptisch, Altes Königreich,
4. Dynastie, Herrschaft von Menkaure (2490-2472 v. Chr.).
Grauwacke, 142,2 x 57,1 x 55,2 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



13

13. *Kopf eines Königs* (Sargon von Akkad?), Ninive (Ninua), Mesopotamisch, Akkadisches Reich, um 2300 v. Chr. Bronze, Höhe: 30,5 cm. Iraq Museum, Bagdad.

Diese Bronzeskulptur, ein Meisterwerk mesopotamischer Kunst, wurde in Ninive, einer historischen Stadt im heutigen Irak gefunden, inmitten des dortigen Tempels von Ištar – der Göttin der Liebe und des Krieges. Um 2300 v. Chr. unterstand Mesopotamien vollkommen der akkadischen Herrschaft. Anders als die im Süden lebenden Sumerer bestand die akkadische Gesellschaft aus Menschen, die der nördlich antiken Kultur Babylons angehörten. Kunsthistoriker glauben, dass diese Maske den Reichsgründer, Sargon, oder womöglich auch seinen Enkel, Naram-Sîn, repräsentiert. Sargon war ein mächtiger Eroberer mit exzellenten strategischen Fähigkeiten, der dem ersten vereinten Staat Asiens entstammte, was ihm ermöglichte, die anderen Stadtstaaten derselben Region zu erobern und seine Herrschaft über den gesamten Nahen Osten auszuweiten. Bei seiner Geburt ausgesetzt, hatte Sargon der Legende nach eine an Moses und andere wichtige Gründungsväter wie Romulus und Remus gemahnende Kindheit. Selbst wenn sein Enkel dem Ansehen des Vorfahren in gewisser Weise schadete, werden beide immer noch als Hauptfiguren der Geschichte Mesopotamiens betrachtet.



14

14. *Fragment Weiblicher Statuette* oder *Frau mit Schal*, Prinzessin aus der Zeit Gudeas, Prinz von Lagasch, gefunden in Tello (ehemals Girsu), Neo-Sumerisch, um 2120 v. Chr. Chlorit, 17,8 x 11 x 6,7 cm. Musée du Louvre, Paris.



15

15. *Statue von König Ishtup-Ilum*, Tempel 65, Palast von Zimri-Lim, Mari, Mesopotamisch, frühe Isin-Phase, um 1800-1700 v. Chr. Diorit, Höhe: 152 cm. National Archaeological Museum, Aleppo.



16

16. *Kopf eines Gottes*, Tello (ehemals Girsu), Irak, frühes 2. Jahrtausend v. Chr. Handmodellierte Terrakotta, 10,8 x 6,4 x 5,7 cm. Musée du Louvre, Paris.



17

17. *Kopf eines Königs* oder *Kopf des Hammurapi*, Schusch (ehemals Susa), Iran, Mesopotamisch, frühes 2. Jahrtausend v. Chr. Diorit, 9,7 x 15,2 x 11 cm. Musée du Louvre, Paris.



18



19



20

19. *Statue von Idrimi*, König von Alalach, Tell Açana (ehemals Alalach), Syrisch, 16. Jh. v. Chr. Weißer Stein, ursprünglich eingelegte Augenbrauen und -lider, Epigraphik, Höhe: 104 cm. British Museum, London.

18. *Prinzessin der Familie Echnatons*, Ägyptisch, Neues Reich, 1379-1362 v. Chr. Bemalter Kalkstein, 15,4 x 10,1 cm. Musée du Louvre, Paris.

20. *Kopf einer Frau*, Ägyptisch, Mittleres Reich, 12. Dynastie, Herrschaft von Amenemhet I (1991-1962 v. Chr.). Bemaltes Holz mit Blattgold, Höhe: 10,5 cm. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.



21

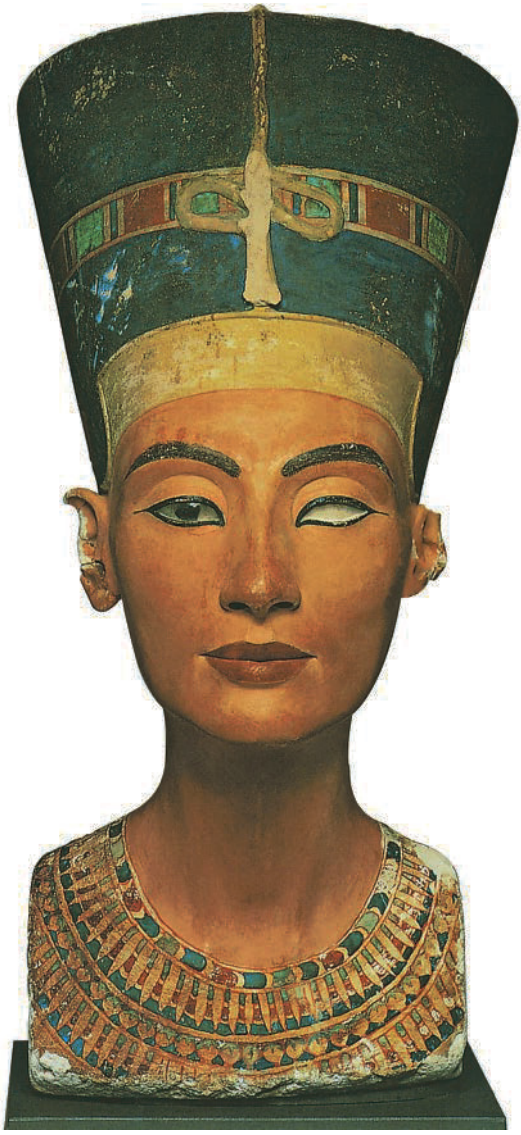


22

21. *Kopf einer Statue des Amenophis III* (Amenhotep), aus Theben, Totentempel des Amenophis' III, Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, Herrschaft von Amenophis III (um 1390-1352 v. Chr.), um 1350 v. Chr. Quarzit, Höhe: 117 x 81 x 66 cm. The British Museum, London.

Diese Skulptur gehört nach dem nahe gelegenen Koloss von Memnon *zu den größten Statuen im Thebener Totentempel Amenophis'. Der Kopf war ursprünglich Teil einer Standskulptur des Amenophis, die zwischen zwei Säulen an der Westseite des Tempelhofes platziert war. In ihrer vollen Höhe maß die Statue zwischen siebeneinhalb und acht Metern; sie wurde während der Ausgrabungsarbeiten im Jahr 1964 gefunden. Es ist wahrscheinlich, dass Amenophis in dieser Ganzkörperdarstellung sowohl mit Haken als auch Flegel ausgestattet war – den Symbolen ägyptischen Königtums. Er wird mit der roten Krone gezeigt und besteht aus einem speziellen braunen Quarzit – beides Hinweise auf Unterägypten. Höchstwahrscheinlich verwendete der Bildhauer diese Art Stein aufgrund seiner glänzenden Beschaffenheit, die bestimmte Züge hervortreten lässt. Die Augen weisen beispielsweise einen stärkeren Glanz auf als die Partie um die Mundwinkel herum, während der Bart und die Augenbrauen kein bisschen glänzen, wodurch sie wiederum auf ihre Art aus dem Gesicht hervorstechen.*

22. *Bronzestatuette von Thutmosis IV.*, Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, um 1350 v. Chr. Bronze, Höhe: 14,7 cm. The British Museum, London.



23. *Büste der Königin Nofretete,* Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, Amarna-Zeit, um 1340 v. Chr. Bemalter Kalkstein, 47 cm. Neues Museum, Berlin.

Nofretete ist eine der berühmtesten ägyptischen Königinnen der Weltgeschichte, was sie zum Teil dieser wohlbekannten Darstellung ihrer selbst zu verdanken hat. Die Büste wurde in der offiziellen Bildhauerwerkstatt des Königs Echnaton (Achenaton) – dessen königliche Gemahlin Nofretete war – geschaffen und bildet den Inbegriff der Schönheit ihres Modells. Sowohl die Finesse in der Darstellung und der Farbglanz als auch die Feinheit der königlichen Gesichtszüge machen diese Statue zu einem der bedeutendsten Meisterwerke des Alten Ägypten. Schon zu Lebzeiten Nofretetes war die Königin, die eine bedeutende politische Rolle neben ihrem Gemahl einnahm, berühmt für ihre außergewöhnliche Schönheit. In der Tat meint der Name Nofretete (Nefertiti) im Ägyptischen „die Schöne ist gekommen". In unmittelbarer Nähe des Pharao übte Nofretete entscheidenden Einfluss auf kulturelle und religiöse Reformen aus, die ihr Mann veranlasste und die vor allem die Abschaffung des Amun-Kultes zugunsten des Aufstiegs von Aton betrafen. Nofretete war dem Sonnengott selbst nach Echnatons Tod stets treu ergeben und sie starb im Alter von fünfunddreißig Jahren, nachdem sie sich bereits aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen hatte. Neben der Unsicherheit über ihre Herkunft bleibt ihr Grab eines der großen Geheimnisse der Ägyptologie. Es ist wahrscheinlich, dass ihre Überreste sich nach ihrem Tod neben denen Echnatons in Amarna befanden. Dennoch ist man immer noch auf der Suche danach. Vielleicht wurden ihre Leichen gleich den zahlreichen Relikten aus der Amarnazeit auch entweiht, oder sie wurden möglicherweise nach Theben überführt, als man die Stadt des ketzerischen Pharaos verließ.



24



25



26

24. *Echnaton*, Aton-Tempel, Karnak, Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, Amarna-Zeit, 1353-1335 v. Chr. Sandstein, Höhe: 396 cm. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.

25. *Kopf von Tutanchamun auf einer Lotusblüte*, Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, Amarna-Zeit, Herrschaft von Tutanchamun (1333-1323 v. Chr.). Bemalter Holzstuck, Höhe: 30 cm. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.

26. *Fragment einer Statue der Königin Teje*, Medinet el-Gurab, Fayoum, Ägyptisch, um 1355 v. Chr. Eibe, Elfenbein, Silber, Gold, Lapislazuli, Ton und Wachs. Altes Museum, Berlin.

27. *Tafel von der Rückseite des goldenen Throns von Tutanchamun* (Detail), Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, Amarna-Stil, Herrschaft von Tutanchamun (1333-1323 v. Chr.), um 1323 v. Chr. Holz, Karneol, Glas, Fayence, Silber, Gold, Stuck. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.



27





28

28. *Ka-Statue von Tutanchamun*, Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, Herrschaft von Tutanchamun (1333-1323 v. Chr.), um 1323 v. Chr. Holz, bemalter Stuck, Gold, Bronze und vergoldete Bronze, 192 x 53,5 cm. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.

29. *Totenmaske des Tutanchamun*, Ägyptisch, Neues Reich, 18. Dynastie, Herrschaft von Tutanchamun (um 1333-1323 v. Chr.), um 1323 v. Chr. Gold, Lapislazuli, Karneol, Bergkristall, Obsidian, Türkis, Glaspaste, 54 x 39,3 cm, Gewicht: 11 kg. Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.

Die Totenmaske des ägyptischen Pharaos Tutanchamun besteht aus purem, geschlagenem Gold, das glanzgeschliffen wurde. Sie wurde anlässlich des Todes des Pharaos angefertigt, um damit die Mumie abzudecken. Die Maske ist eine Annäherung an die äußere Erscheinung des Königs, was vor allem die schmalen Augen, die vollen Lippen und die Form des Kinns anbetrifft, die allesamt mit der Mumie selbst übereinstimmen, wenngleich das Gesamtbild höchstwahrscheinlich zu einem gewissen Grad eine Idealisierung darstellt. Die Streifen im Nemes-Kopftuch sowie der falsche, eingelegte Bart bestehen aus blauen Lapislazuli-Imitaten. Der Geierkopf über dem linken Auge des Königs symbolisiert die Herrschaft über Oberägypten und ist ebenfalls aus gediegenem Gold gefertigt, wobei der Schnabel aus hornfarbenem Glas besteht. Die Kobra über dem rechten Auge symbolisiert die Herrschaft über Unterägypten, ist ebenfalls aus gediegenem Gold und hat einen Kopf aus dunkelblauer Fayence mit goldenen Augen, in die durchscheinender Bergkristall eingelegt wurde, der wiederum mit roten Farbpigmenten hinterlegt ist. Die Ohrläppchen des Pharaos sind durchstochen abgebildet, obgleich die Löcher bei der Entdeckung des Reliquienobjekts mit Scheiben aus Blattgold abgedeckt waren. Über der Brust verläuft ein breiter Kragen, der abschnittsweise mit Lapislazuli, Bergkristall oder grünem Feldspat versehen ist und dessen Rand eine Reihe Lotusblüten bilden, die aus farbigem Cloisonné-Glas gearbeitet sind. Die über Schultern sowie Rückseite der Maske verlaufende Inschrift bildet ein Spruch, der eigentlich schon 500 Jahre vor Beginn der 18. Dynastie in Umlauf war, der dazu dienen sollte, die Maske vor Schaden zu bewahren, und der später ins Totenbuch *aufgenommen werden sollte.*



29



31



30

31. *Büste von Ramses II* (Detail), Tanis, Ägyptisch, 19. Dynastie, Herrschaft von Ramses II (1279-1212 v. Chr.).
Granitfels, 80 x 70 cm.
Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.

Ramses II galt lange Zeit als einer der meistgefeierten und beliebtesten Pharaonen im Alten Ägypten. Als dritter König der 19. Dynastie bestieg Ramses den Thron in seinen Zwanzigern und herrschte von da an sechsundsechzig Jahre lang, in denen er zahlreiche Feldzüge gegen Syrien und Umgebung unternahm und ein riesiges Vorkommen an Kunst und Architektur hinterließ, das seiner Legende und Erscheinung gewidmet war und ein Testament für die Nachwelt darstellte, dessen Üppigkeit schon während seiner Herrschaft sichtbar wurde. Zusätzlich zu seinen Kriegen gegen die Hethiter und Libyer haben seine ausgiebigen Bauprogramme und die vielen Kolossalstatuen seiner selbst, die man in ganz Ägypten findet, seinen Bekanntheitsgrad gesteigert. Diese Monumente umfassen zwei Tempel, den beeindruckenden Memphis Koloss von Ramses, eine gewaltige Grabstätte in Theben sowie das Ramesseum.

30. *Fragment einer Statue der Meritamun*, Ramesseum, Tempel der Königin, Ägyptisch, 19. Dynastie, Herrschaft von Ramses II (1290-1224 v. Chr.).
Bemalter Kalkstein, 75 x 44 cm.
Ägyptisches Nationalmuseum, Kairo.



32

32. *Hölzerner Kopf*, nahe Vulci, Etruskisch, Ende 7. Jh. v. Chr.
Holz, Höhe: 21 cm.
Museo Archeologico, Mailand.



33

33. *Statuette einer Frau*, bekannt als *Dame von Auxerre*, Griechisch, Dädalischer Stil, 2. Hälfte 7. Jh. v. Chr. Kalkstein, Farbe, Höhe: 75 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Diese Kalksteinskulptur steht exemplarisch für das rege künstlerische Treiben, das während der Phase des Orientalisierenden Stils in Griechenland in den östlichen Gebieten des Mittelmeerraums herrschte. Sie wurde 1907 ohne weitere Hinweise auf ihren ursprünglichen Fundort im Lagerraum des Museums von Auxerre entdeckt. Das Werk ist beispielhaft für die Bildhauerei der dädalischen Zeit, was sich an dem U-förmigen Gesicht, den dicken Haarsträhnen und dem streng stilisierten Detailreichtum erkennen lässt. Da wir nichts über den Ursprung der Skulptur wissen, ist es schwer, die dargestellte Person zu identifizieren und somit ihre Gesten zu deuten. Bei der Frau könnte es sich entweder um eine Göttin handeln, da zur selben Zeit viele Terrakottafiguren nahöstlicher Gottheiten, die sexuelle Merkmale hervorheben, geschaffen wurden, um die Darstellung der Dienerin eines Fruchtbarkeitskultes oder gar um die Geweihte selbst, die eine betende Geste ausführt.



34



35

35. *Kopf eines Kolossalkouros*, nahe des Dipylon-Tors, Kerameikos, Athen, Griechisch, Archaik, um 610 v. Chr. Marmor, Höhe: 44 cm. Archäologisches Nationalmuseum, Athen.

Dieses Fragment ist eines der wenigen frühen Beispiele für den „kouros" bzw. die Standstatue eines jungen Mannes. Der Name geht auf den Fundort, den Dipylon-Friedhof in Athen, zurück. Dort wurden Statuen im sechsten Jahrhundert v. Chr. mitunter als Grabsteine benutzt, wie es auch heute noch der Fall ist. Während weibliche Statuen leichtbekleidet waren, erschienen die männlichen Versionen nackt und waren möglicherweise die Abbilder von Göttern und Helden. Diese Statuen gingen sowohl aus der lokalen Tradition kleiner Statuetten als auch aus der ägyptischen Tradition großer Steinskulpturen hervor. Der Stil dieser Statue, der eher dekorativ als realistisch ist, lässt auf ihr frühes Entstehungsdatum schließen. Augen und Augenbrauen sitzen tief, die Gesichtskonturen sind flach, und die Ohren werden durch rundlich geschwungene Linien angedeutet. Das Haar weist das typisch ägyptische Muster auf und wird durch ein Band zurückgebunden. Im Laufe des sechsten Jahrhunderts sollte sich dieser musterhafte, dekorative Aspekt in der griechischen Bildhauerei zugunsten von gesteigertem Realismus und größerer Detailtreue vermindern.

34. *Sounion-Kouros*, Saal 8, Poseidon-Tempel, Sounion, Griechisch, Archaik, um 600 v. Chr. Naxos-Marmor, Höhe: 305 cm. Archäologisches Nationalmuseum, Athen.



36

36. **Polymedes aus Argos**, *Kouros*, auch *Kleobis*, Apollon-Heiligtum, Delphi, Griechisch, Archaik, um 590-580 v. Chr. Marmor, Höhe: 218 cm. Archäologisches Museum, Delphi.



37

37. **Polymedes aus Argos**, *Kouros*, auch *Biton*, Apollon-Heiligtum, Delphi, Griechisch, Archaik, um 590-580 v. Chr. Marmor, Höhe: 218 cm. Archäologisches Museum, Delphi.



38



39

39. *Kouros von Tenea*, ehemals *Apollon von Tenea*, Griechisch, Korinthisch, Archaik, um 560-550 v. Chr. Marmor, Höhe: 153 cm. Glyptothek, München.

38. *Moschophoros* (Kalbträger), Akropolis von Athen, Griechisch, Attisch, Archaik, um 570 v. Chr. Hymettischer Marmor, Farbspuren, Höhe: 165 cm. Akropolis-Museum, Athen.



40

40. *Kore* aus der Cheramyes-Gruppe, auch als *Hera von Samos* bekannt, Tempel der Hera, Samos, Griechisch, Samoitisch, Archaik, um 570-560 v. Chr. Marmor, Höhe: 192 cm. Musée du Louvre, Paris.

Die Kore lässt sich im Vergleich mit der oben genannten Dame von Auxerre *(Abb. 33) erschließen. Obwohl diese Kore wie ihre Vorgängerin in ein langes Gewand gehüllt ist, lässt sich die Form ihres Körpers darunter besser ausmachen. Der Bildhauer hat Rundungen dadurch betont, dass er aufgezeigt hat, wie sich die Kleidung rafft bzw. welche Falten sie über den weiblichen Körper wirft. Anstelle des schweren, gemusterten Woll-Peplos der* Dame von Auxerre *trägt diese Kore einen Chiton, ein eng gerafftes, leichtes Gewand aus Leinen. Die Falten sind im Detail dargestellt und bilden ein vertikales Muster, das einen Kontrast zur diagonalen Drapierung des Tuches bildet. Die Aufmerksamkeit für verschiedenartigen Faltenwurf sollte für die weiblichen Skulpturen Griechenlands auch noch über die kommenden Jahrhunderte hinweg charakteristisch bleiben.*

41. *Kore*, sogenannte *Berliner Göttin*, Keratea, Griechisch, Attisch, Archaik, um 570-560 v. Chr. Marmor, Höhe: 193 cm. Staaliche Museen zu Berlin, Pergamonmuseum, Berlin.



41



42



43



44

44. *Der Sarkophag der Eheleute*, Cerveteri, Etruskisch, um 520-510 v. Chr.
Polychrome Terrakotta, Ton, Engobe, Lackierung,
Modelliert und getöpfert, 111 x 194 x 69 cm. Musée du Louvre, Paris.

Bei diesem herausragenden Denkmal handelt es sich um einen Sarkophag oder eine Bestattungsurne aus Caere (dem heutigen Cerveteri), einer Stadt, die während der archaischen Zeit für ihre Tonskulpturen bekannt war. Zu jener Zeit zählte die Terrakotta zu den bevorzugten Materialien in den Bildhauerwerkstätten dieser Region und wurde zur Herstellung von Grabmälern oder architektonischem Zierrat verwendet. Die Dehnbarkeit dieser Tonart bot den Handwerkern zahlreiche Möglichkeiten und glich den im südlichen Etrurien herrschenden Mangel an geeignetem Gestein aus.

Dieses spezielle Denkmal wurde 1861 durch Napoleon III. entdeckt und wird ob seiner beträchtlichen Ausmaße vornehmlich für einen Sarg gehalten. Es zeigt die zwei Verstorbenen in inniger Umarmung, wie sie gemäß dem aus Anatolien stammenden Stil auf einem Bett liegen. Ihre Gesten verraten neben der Darbringung eines Duftopfers das gemeinsame Weintrinken, beides Bestandteile der traditionellen Bestattungszeremonie. Sarg und Deckel sind mit einer nur noch teilweise erhaltenen, hellen Lackierung versehen, die zur Eleganz der Ornamente beiträgt und die Details von Stoff und Haar hervorhebt. Der Stil dieser speziellen Skulptur verrät den starken Einfluss aus dem Osten Griechenlands, insbesondere den der Ionier, welcher sich an den lächelnden Gesichtern und der fülligen Figur der Abgebildeten zeigt; doch lassen sich auch etruskische Hauptmerkmale wie die fehlende formale Stimmigkeit, das relativ eingeschränkte Volumen der Beine sowie die Betonung der Gestik der Verstorbenen erkennen.

42. *Kore 671*, Akropolis von Athen, Griechisch, Attisch, Archaik, um 520 v. Chr.
Marmor, Höhe: 177 cm.
Akropolis-Museum, Athen.

43. *Die Peploskore* oder *Kore 679*, Akropolis von Athen, Griechisch, Attisch, Archaik, um 530 v. Chr. Parischer Marmor, Höhe: 118 cm.
Akropolis-Museum, Athen.



45



46

46. **Archermos aus Chios** (?), *Kore 675* oder *Chiotissa-Kore*,
Akropolis von Athen, Griechisch, Chios (?), Archaik, um 520-510 v. Chr.
Marmor, Höhe: 54,5 cm. Akropolis-Museum, Athen.

45. *Statue von Latona den Apollon-Knaben tragend*, Portonaccio-Tempel,
Veio, Etrurien, Etruskisch, um 525-500 v. Chr.
Akroterion Terrakotta-Statue. Museo di Villa Guilia, Rom.



47



48



49

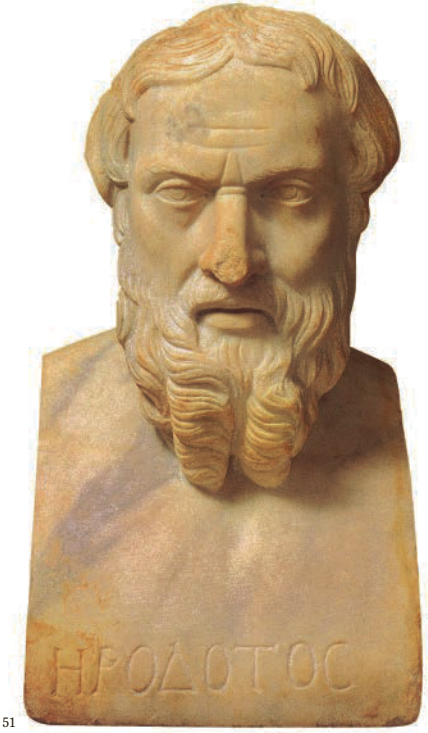
47. *Die Euthydikos-Kore* oder *Kore 685*, auch *Die mürrische Kore* genannt, Akropolis von Athen, Griechisch, Strenger Stil, um 490 v. Chr. Parischer und pentelischer Marmor, Höhe: 122 cm. Akropolis-Museum, Athen.

48. *Kore 674*, Akropolis von Athen, Griechisch, Attisch, Archaik, um 500 v. Chr. Marmor, Höhe: 92 cm. Akropolis-Museum, Athen.

49. *Kopf eines Kouros*, Marzabotto, Etrurien, Griechisch, Ionisch, Archaik, um 500 v. Chr. Marmor kykladischen Ursprungs, Höhe: 17,2 cm. Museo Nazionale Etrusco di Marzabotto, Marzabotto.



50



51



52

50. *Kopf eines blonden Kouros*, Akropolis von Athen, Griechisch, Strenger Stil, um 485 v. Chr. Marmor, Farbspuren, Höhe: 25 cm. Akropolis-Museum, Athen.

51. *Büste des Herodots*, Banha, ehemals Athribis, Ägypten, Griechisch, spätklassischer Stil, Römische Kopie (2. Jh. n. Chr.) eines Originals aus dem späten 5. Jh. v. Chr. Marmor, Höhe: 47,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

52. *Der Keltenfürst vom Glauberg*, Fuß des größeren Grabhügels, Glauberg, Keltisch, frühe La-Tène-Zeit, 5. Jh. v. Chr. Sandstein, Höhe: 186 cm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



53

53. **Kritios** (?), *Der Kritios-Knabe*, Akropolis von Athen, Griechisch, Athenisch, Strenger Stil, um 480-470 v. Chr. Parischer Marmor, Höhe: 117 cm. Akropolis-Museum, Athen.



54

54. *Der Wagenlenker von Delphi* oder *Heniokhos* (Zügelhalter), Delphi, Griechisch, Strenger Stil, um 478 oder 474 v. Chr. Bronze, Höhe: 180 cm. Archäologisches Museum, Delphi.

Delphi war ein panhellenisches Heiligtum, ein Ort, an dem Menschen aus der ganzen griechischen Welt zusammenkamen, sei es, um das Orakel zu befragen oder um an den Pythischen Spielen teilzunehmen, die alle vier Jahre abgehalten wurden. Die Spiele bestanden aus Musik- und Sportveranstaltungen, zu denen auch Wagenrennen zählten. Wie aus der erhaltenen Inschrift ersichtlich ist, war die Statue Teil einer Skulpturengruppe, die in Gedenken an einen Sieg bei einem dieser Wagenrennen errichtet wurde. Zu dieser Gruppe gehörten neben dem Wagenlenker Pferde, Wagen und Reitknecht. Der außergewöhnlich hohe Kostenaufwand für das lebensgroße Denkmal stand nicht nur exemplarisch für den Sieg beim Rennen, sondern zeigte gleichzeitig den Wohlstand des Spenders an. Die tiefen, geraden Falten des Stoffes stehen mit dem frühklassischen oder Strengen Stil in der Bildhauerei im Einklang.





56

55. *Symposiast* (Detail), Südwand, Grab des Tauchers, Paestum (Pesto), Griechisch, Klassischer Stil, um 470 v. Chr. Fresko auf Kalkstein. In situ.

55

56. *Velia Velchia*, rechte Wand vom Grab des Orkus I. (Tomba dell' Orco) oder Grab der Velchia, Tarquinia, Etruskisch, Hellenistischer Einfluss, 470-450 v. Chr. Farbe: Zinnoberrot, Ocker, Rauschgelb, Kalzit, Kupfer, Ägyptisch Blau. In situ.



57

57. *Statue von Zeus oder Poseidon*, Meeresgrund vor dem Kap Artemision, in Nord-Euböa, Griechisch, Strenger Stil, um 460 v. Chr. Bronze, Höhe: 209 cm. Archäologisches Nationalmuseum, Athen.

Diese Statue (auch als Artemision-Bronze oder Gott aus dem Meer *bekannt) wurde 1926 vor der Küste vom Kap Artemision entdeckt und bietet Anlass zu vielerlei Spekulationen, insbesondere darüber, ob es sich bei der Statue um Zeus oder Poseidon handelt. Die Verwirrung liegt in der Frage begründet, ob es sich bei dem fehlenden Objekt in der rechten Hand der Skulptur entweder um einen Dreizack (Attribut von Poseidon) oder einen Donnerkeil (Attribut von Zeus) handelt.*

Obwohl die Statue im Meer gefunden wurde und ihre Pose in etwa der auf den Poseidonia-Münzen ähnelt, merken viele Wissenschaftler an, dass ein Dreizack die beste Ansicht der Statue – sprich im Profil – verderben würde, und dass die Statue somit wahrscheinlicher eine Zeus-Darstellung sei, insbesondere dann, wenn man den Fund einer Vielzahl kleinerer Bronzefiguren miteinbezieht, die in derselben furchterregenden Haltung Donnerkeile in der Hand halten.

58. *Riace-Krieger A*, gefunden vor der Küste von Riace, Italien. Griechisch, Strenger Stil, um 460 v. Chr. Bronze, Höhe: 198 cm. Museo Nazionale della Magna Grecia, Reggio Calabria.



58



59

59. **Myron**, *Discobolus Palombara* (*Diskuswerfer*),
Römische Kopie aus dem 1. Jh. nach einem griechischen Original,
Strenger Stil, 460-450 v. Chr. Marmor, Höhe: 148 cm.
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Rom.

Im Diskobol des Myron sehen wir die menschliche Gestalt befreit von der stehenden Frontalpose früherer Statuen. Hier galt das Interesse des Künstlers zusätzlich zum Körper des Athleten ganz klar auch der Bewegung des Diskuswerfers. Dessen Muskeln sind in Vorbereitung seines Wurfs hart und angespannt, sein Gesicht ist in voller Konzentration auf seine Tätigkeit gerichtet. Obwohl die Pose angesichts der Arme, die einen weiten Winkel bilden, revolutionär anmutet, ist das Werk dennoch dazu gedacht, von vorne betrachtet zu werden. Die Auffassung von Künstlern, dass Skulpturen von allen Seiten betrachtet werden können, sollte sich erst im darauffolgenden Jahrhundert herausbilden.



60

60. **Phidias** (um 480-430 v. Chr.), *Apollon Parnopios*, frühes 2. Jh. n. Chr.
Römische Kopie eines griechischen Originals, um 450 v. Chr.
Pentelischer Marmor, Höhe: 197 cm. Staatliche Museen, Kassel.

PHIDIAS

(Athen, um 488 v. Chr. - Olympia, um 431 v. Chr.)

Phidias gilt allgemein als der wichtigste griechische Bildhauer seiner Zeit. Seine ältesten Meisterwerke entstanden zum Gedenken der Schlacht von Marathon. Zudem errichtete er auf der Akropolis in Athen eine Bronze-Kolossalstatue der Athene, die so hoch war, dass man sie vom Meer aus sehen konnte. Er wird seit der Antike über alle Maßen für seine Gold-, Bronze- und Elfenbeinstatuen verehrt. Bei Kunstkritikern genießt sein Werk vor allem wegen seines ästhetischen und durchweg moralischen Gehalts ein äußerst hohes Ansehen.



61

61. **Kresilas**, *Büste des Perikles*, Römische Kopie eines griechischen Originals, Klassischer Stil, um 430 v. Chr.
Marmor, Höhe: 48 cm. Museo Pio-Clementino, Vatikanstadt.

MYRON

(während der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. aktiv)

Myron war ein griechischer Bildhauer der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., der beinahe ausschließlich mit Bronze arbeitete. Obwohl er Statuen von Göttern und Helden fertigte, beruht sein Ruhm im Wesentlichen auf seiner Darstellung von Athleten – ein Feld, auf dem er wegen der gewagten Posen und Rhythmen seiner Gegenstände als ein Revolutionär galt. Seine berühmtesten Arbeiten sind *Ladas*, der Läufer, der just im Moment des Sieges stirbt, und der Diskuswerfer *Diskobolus* (Abb. 59).



62

62. **Kresilas**, *Münchner Diomedes*, Römische Kopie eines griechischen Originals, Klassischer Stil, um 440-430 v. Chr.
Marmor, Höhe: 102 cm. Glyptothek, München.



63



64

64. *Bestattungsurne in Form der Mater Matuta*, Nekropole Pedata, Chianciano, Etruskisch, um 430 v. Chr. Terrakotta. Archäologisches Nationalmuseum, Florenz.

63. *Karyatide vom Erechtheion*, zweite von links am vorderen Südportal, Akropolis von Athen, Griechisch, Klassischer Stil, um 420 v. Chr. Marmor, Höhe: 231 cm. The British Museum, London.

In der Karyatide nimmt die Säule ihre kunstvollste Form an und geht vollends in der Statue einer Frau auf. Sie schmückt das Portal des Erechtheions, des Tempels zu Ehren von Athene auf der Akropolis von Athen, der den von den Persern zerstörten ersetzen sollte. In seiner Form und Verzierung weicht dieser Tempel insofern von der Tradition ab, als er nicht nur die unüblichen Karyatiden enthält, sondern zudem einen asymmetrischen Grundriss auf verschiedenen Ebenen aufweist, der zwei Terrassen beinhaltet, die aus dem Hauptgebäude herausragen. Dieser atypische Grundriss liegt einerseits in den vielen im Tempel enthaltenen Schreinen begründet, andererseits in der unebenen, felsigen Ebene, auf der er erbaut ist und die jenen echten Olivenbaum beherbergt haben soll, den Athene der Stadt zum Geschenk machte. Die sechs Karyatiden stützten das Südportal, einen der ungewöhnlichen Zusätze zum regulären Tempelgrundriss. Dabei weisen die Karyatidfiguren allesamt die Robustheit der Form auf, die sich in anderen Skulpturen des 5. Jahrhunderts v. Chr. ausmachen lässt, und sie scheinen somit der Aufgabe, ein Dach zu stützen, gewachsen. Die übertriebene Gewichtverlagerung sowie das Anhaften der Kleidung sind typisch für die Bildhauerei am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.



65



66



67

65. *Mars von Todi*, Todi, Etruskisch, Ende 5. Jh. v. Chr.
Bronzehohlguss, Höhe: 141 cm.
Gregorianisch-Etruskisches Museum, Vatikanstadt.

Der Mars von Todi *(Marte de Todi) ist eine der wenigen Statuen, die noch aus der alten etruskischen Kultur erhalten sind. Es handelt sich hier um die Statue eines in Bronze gegossenen Kriegers in Rüstung, der ursprünglich einen Helm trug. Er ist dabei, ein Kampfritual vorzubereiten, wozu er Flüssigkeit aus einem eigenartig geformten Gefäß in seiner ausgestreckten rechten Hand gießt, während er sich mit der linken Hand an einem Eisenspeer festhält. Der Stil verrät starke Einflüsse der griechischen Kunst der Mitte des 5. Jahrhunderts. Die Statue wurde – vermutlich nach einem Blitzeinschlag – zwischen zwei Travertinsteinplatten in Todi, einer Stadt in der italienischen Region Umbrien, gefunden. Sie enthält eine Widmungsinschrift, die in Buchstaben des etruskischen Alphabets verfasst ist und besagt, dass die Statue das Geschenk von einem gewissen Ahal Trutitis war.*

66. *Kopf eines alten Mannes*, Belvedere-Tempel, Orvieto, Etruskisch,
spätes 5.-4. Jh. v. Chr. Terrakotta, Höhe: 16 cm.
Archäologisches Nationalmuseum, Orvieto.

67. *Grabstele mit trauernder Frau*, Griechisch, Klassischer Stil, um 400 v. Chr.
Marmor, Höhe: 122 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



68

68. **Polyklet**, *Doryphoros* (Speerhalter), Klassischer Stil, 50-150 v. Chr. Römische Kopie eines griechischen Originals, um 450-440 v. Chr. Pentelischer Marmor. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.



69

69. **Polyklet**, *Diadumenos* oder *Anadumenos* (griechisch für „Diademträger" oder „der sich das Stirnband Umlegende"), Diadumenos-Haus, Delos, Klassischer Stil, 100 n. Chr. Römische Kopie eines griechischen Originals, um 450-425 v. Chr. Marmor, Höhe: 195 cm. Archäologisches Nationalmuseum, Athen.

POLYKLET

(während des 5. Jh. v. Chr. aktiv)

Polyklet war ein Zeitgenosse von Phidias und diesem nach Meinung der Griechen ebenbürtig. Er schuf eine Amazonenfigur für Ephesos, die höher geschätzt wurde als eine zur gleichen Zeit entstandene Amazone Phidias'; und seine kolossale *Hera* aus Gold und Elfenbein, die in einem Tempel nahe Argos stand, machte in den Köpfen dem Zeus von Phidias Konkurrenz.

Das Meisterwerk von Polyklet, seine *Hera* aus Gold und Elfenbein, ist natürlich verschwunden. Kritiker der Antike warfen Polyklet einen mangelnden Abwechslungsreichtum seiner Werke vor.