

Zeitschrift für archäologische Aufklärung
2025 / 3



GLEICHHEIT

[transcript]

Zeitschrift für archäologische Aufklärung
Heft 3/2025: Gleichheit

Die Zeitschrift wird herausgegeben von
Andreas Grüner und Julian Schreyer

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Andreas Grüner, Julian Schreyer**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Mehrfachherme mit sechs bärtigen Köpfen aus pentelischem Marmor, im Sockelbereich eine stark beschädigte Inschrift [Ἰοπίου]ϛ[ς] Θεο[ι]ϛ, Datierung viertes Jahrhundert vor Christus, Abmessungen 0,71 m × 0,71 m × 0,23 m. Tegea, Archäologisches Museum Inv. 216

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN: 978-3-8376-7351-7 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7351-1

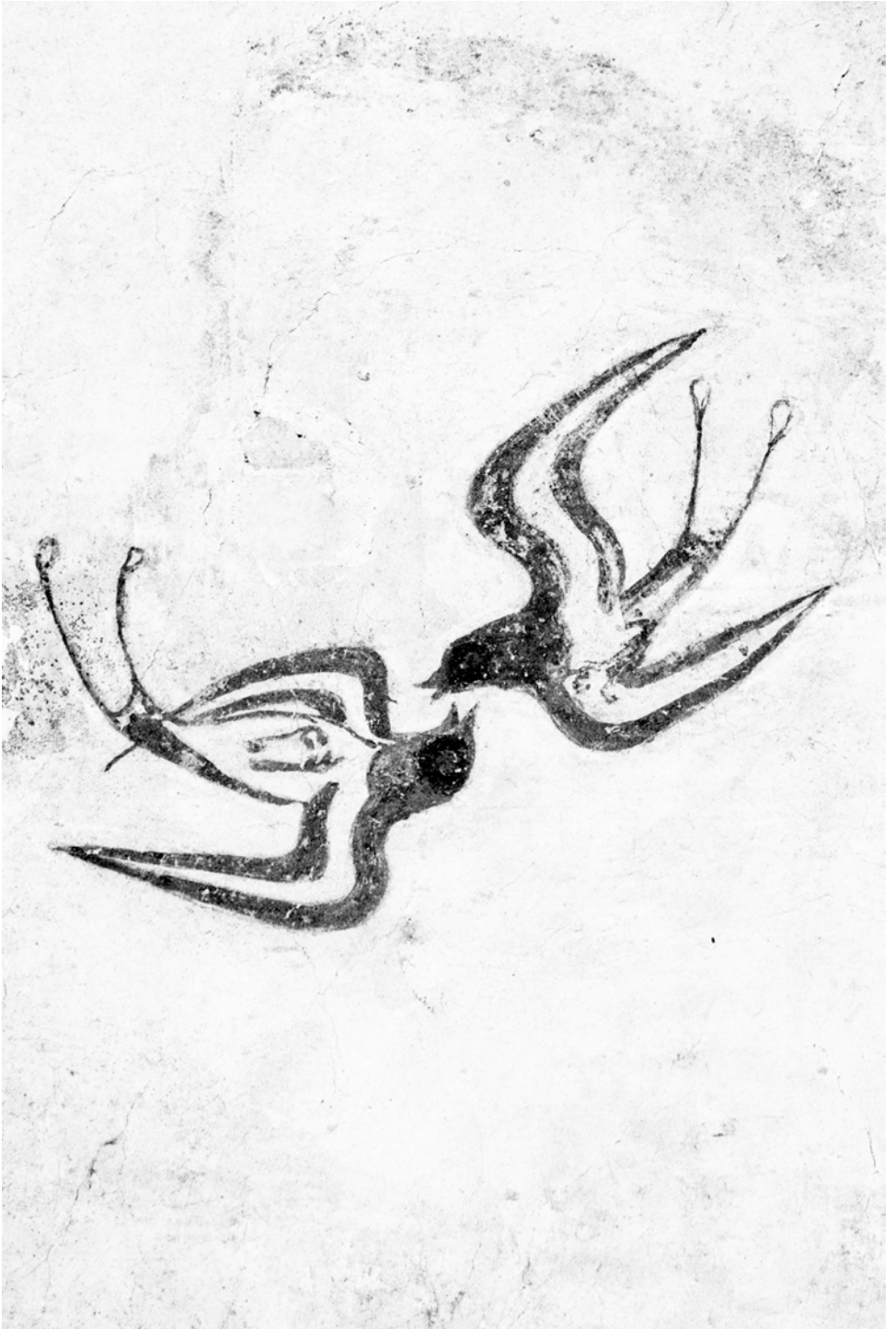
ISSN: 2940-9993 | eISSN: 2941-0002

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Inhalt

Gleichnis	7
Vergleichen heißt nicht gleichsetzen	
<i>Matthias Bruhn</i>	11
Ähnlichkeit als Argument	
<i>Nikolaus Dietrich</i>	25
Hannes Meyers Moralarchitektur	
<i>Martin Düchs</i>	37
Pferd und Mensch auf der Akropolis von Athen	
<i>Wolfgang Filser</i>	51
Dasselbe und doch nicht dasselbe und der Satyr-Silen von Ascoli Piceno	
<i>Andreas Grüner</i>	71
Die vielen Gesichter der Gleichheit	
<i>Karl Hepfer</i>	101
Möglichkeiten der Unmöglichkeit des Simulacrum	
<i>Joachim Knappe</i>	111
Gleichheit, Konkurrenz und das Grabluxusgesetz des Demetrios von Phaleron	
<i>Martin Kovacs</i>	129
Megastrukturen	
<i>Doris Mischka</i>	157

Unisono – Eine kurze Einleitung in das Konzept eines musizierenden Kosmos	
<i>Nathalie-Josephine von Möllendorff</i>	169
Rasterstadtethik	
<i>Julian Schreyer</i>	185
Reduplikation im Vasenbild	
<i>Julian Schreyer</i>	199
Konkurrenz zwischen (Un)Gleichen? Domus Augusta und senatorische Familien im Principat	
<i>Gunnar Seelentag</i>	211
Neubauland	
<i>Max Treiber</i>	221
Gleichheit, Bild und Ideal	241
Fotos zur Gleichheit	243



Gleichnis

»Sollen wir umkehren?«

»Es ist früh.«

»Sehen Sie die Wolken?«

»Keine Angst, sie werden von selbst verschwinden, und zwar ohne den geringsten Windhauch.«

»Glauben Sie?«

»Ich habe das im Sommer bei heißem Wetter schon oft beobachtet. Der untere Teil der Atmosphäre, den der Regen von seiner Feuchtigkeit befreit hat, wird wieder einen Teil des dichten Dampfes aufnehmen, der den dunklen Schleier bildet, der Ihnen den Himmel verwehrt. Die Masse dieses Dampfes wird sich ungefähr gleichmäßig über die gesamte Luftmasse verteilen, und durch diese genaue Verteilung oder Kombination, wie Sie es nennen wollen, wird die Atmosphäre durchsichtig und klar werden. Dies ist eine Operation in unseren Labors, die im großen Stil über unseren Köpfen durchgeführt wird. In wenigen Stunden werden azurblaue Punkte beginnen, durch die dünner werdenden Wolken zu brechen; die Wolken werden immer dünner werden; die azurblauen Punkte werden sich vermehren und ausdehnen; bald werden Sie nicht mehr wissen, was aus dem schwarzen Pfannkuchen geworden ist, der Sie erschreckt hat; und Sie werden überrascht und erholdt sein von der Klarheit der Luft, der Reinheit des Himmels und der Schönheit des Tages.«

»Aber es ist wahr; denn während Sie sprachen, sah ich zu, und das Phänomen schien sich auf Ihren Befehl hin zu vollziehen.«

»Das Phänomen ist im Grunde nur eine Art Auflösung des Wassers durch die Luft.«

»So wie der Dampf, der die Außenseite eines Glases trübt, wenn man es mit Eiswasser füllt, nur eine Art Niederschlag ist.«

»Und die riesigen Ballons, die in der Atmosphäre schwimmen oder hängen, sind nichts anderes als ein Übermaß an Wasser, das die gesättigte Luft nicht auflösen kann.«

»Sie bleiben dort liegen wie Zuckerwürfel auf dem Boden einer Kaffeetasse, die keinen Zucker mehr aufnehmen kann.«

»Nun gut.«

»Und Sie versprechen mir bei unserer Rückkehr...«

»Einen Sternenhimmel, wie Sie ihn noch nie gesehen haben.«

Auszug aus Denis Diderot, »Madame de La Carlière, ou Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières«, 1772



**DER VERGLEICH BLEIBT
EINE FRAGE DER ÜBUNG:
Wer die Unterschiede
zwischen zwei Dingen sieht,
hat nicht automatisch
das Vokabular,
um diese Unterschiede
in Worte zu fassen**

Vergleichen heißt nicht gleichsetzen

Matthias Bruhn


Urteilkraft

In Alfred Hitchcocks Spielfilm »Vertigo«, der 1958 in die Kinos kam, besucht die weibliche Protagonistin Madeleine Elster eine öffentliche Kunstsammlung in San Francisco, um dort unter dem Porträt einer jungen blonden Dame Platz zu nehmen und es für eine Weile regungslos zu betrachten. Das Gemälde (Abb. 1) wurde eigens für den Film angefertigt, und zwar vom Grafiker Saul Bass, der auch für den berühmt gewordenen Vorspann des Thrillers verantwortlich war. Der Story nach müsste das Porträt Gemeinsamkeiten mit der Hauptfigur oder ihrer Darstellerin Kim Novak haben.

Zahlreiche Personen, die das Gemälde im Jahre 2024 in Form eines Screenshots zu sehen bekamen, meinten darin jedoch eine andere, jüngere Schauspielerin zu erkennen, nämlich Scarlett Johansson, die erst 1984 geboren wurde. In wenigen Jahren dürfte es eine andere Person sein. Das Beispiel zeigt nicht nur, dass die Wahrnehmung eines Porträts von zeitlichen Umständen, von individuellen und kollektiven Projektionen abhängt. Es zeigt auch, dass die Frage des Bildgegenstandes andere Aspekte, zum Beispiel die Qualität oder Autorschaft des Gemäldes, in den Hintergrund drängt. Die Neigung, in einem Bild konkrete Gesichter oder Gegenstände zu erkennen, ist ein dominanter Mechanismus.

Zum größten Teil findet dieser Prozess unbewusst statt, weil er innerhalb von Millisekunden unterschiedlichste Sinnesreize zu einer gestalthaften Wahrnehmung zusammensetzt, sie mit Gedächtniseinträgen abgleicht, mit Namen versieht. Wer meint, in einem Bild oder auf der Straße ein bestimmtes Gesicht wiederzuerkennen, hat es also bereits mit zahllosen anderen Erinnerungen verglichen. Oftmals genügen fragmenthafte Eindrücke, um dabei Beziehungen zwischen zwei Gestalten oder Mustern herzustellen, die bei objektiver Betrachtung deutliche Unterschiede aufweisen, und diese Unterschiede zugunsten gemeinsamer Merkmale zu vernachlässigen.

Matthias Bruhn (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe);
mbruhn@hfg-karlsruhe.de;

 © Matthias Bruhn 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.



Abb. 1: Filmstill aus »Vertigo« (USA 1957, Regie: Alfred Hitchcock), TC 00:25:45

Derselbe assoziative Mechanismus dürfte dafür verantwortlich sein, dass zwei mutmaßlich identische Bilder, die in einer Zeitschrift abgedruckt oder in einem Museum nebeneinander ausgestellt sind, als sportive Aufforderung verstanden werden, einen Unterschied zwischen ihnen zu suchen. Anders als bei einem automatisierten Verfahren zur Mustererkennung oder bei einem Memoryspiel, wo ausdrücklich nach Bildpaaren gefahndet werden soll, macht hier gerade der Unterschied den Reiz und die Bedeutung des Vergleiches aus. Gibt es einen Fehler in einem der beiden Bilder, handelt es sich um ein Plagiat, eine Fälschung, oder ist es eine Replik, ein Zitat?

Hier ist offensichtlich eine eigene Spielfreude am Werk, die nach Verknüpfungen sucht, indem sie Unterschiede feststellt und als Ähnlichkeit oder Verwandtschaft begreift, als ein bestimmtes Verhältnis von Kongruenz und Differenz. Dieses Verhältnis hat über die Jahrhunderte verschiedene Zweige der Wissenschaft beschäftigt, etwa die Naturphilosophie oder die Sprachforschung. Historische Lehren wie die Physiognomik, die aus äußeren Erscheinungsbildern auf Charaktereigenschaften schließen will, oder die Homöopathie, die Beziehungen zwischen der Form eines Präparats und seiner Wirkung herstellt, beruhen auf derselben kreativen Neigung, im Unterschied Gemeinsamkeiten zu suchen. Wer menschliche Gesichtszüge mit den Köpfen von Löwen oder Füchsen vergleicht und daraus Qualitäten wie Stärke oder Schläue ableitet, betreibt eine Zuspitzung, die jede Realität oder Wissenschaftlichkeit hinter sich lassen kann, solange sie die Fantasie beschäftigt.

Die Karikatur ist ein neuzeitliches Produkt dieser Zuspitzung. Zunächst als Charakterstudie gedacht, entwickelte sie sich im Laufe der Medien- und Pressegeschichte im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert zu einem politischen Spottbild, das in Konkurrenz mit den Mächtigen tritt. Der physiognomische Gedanke hat sich dabei allerdings erhalten. So wurde der frühere deutsche Bundeskanzler Helmut Kohl zuweilen als »Birne« verspottet, um auf seine markante Kopfform anzuspitzen. Eine Karikatur des französischen Zeichners Jean Mulatier für das Nachrichtenmagazin »Der Spiegel« aus dem Jahre 1976 (Abb. 2) lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um eine graphische Übertreibung handelt, bei der sich der Wortsinn bildlich verselbständigt hat.

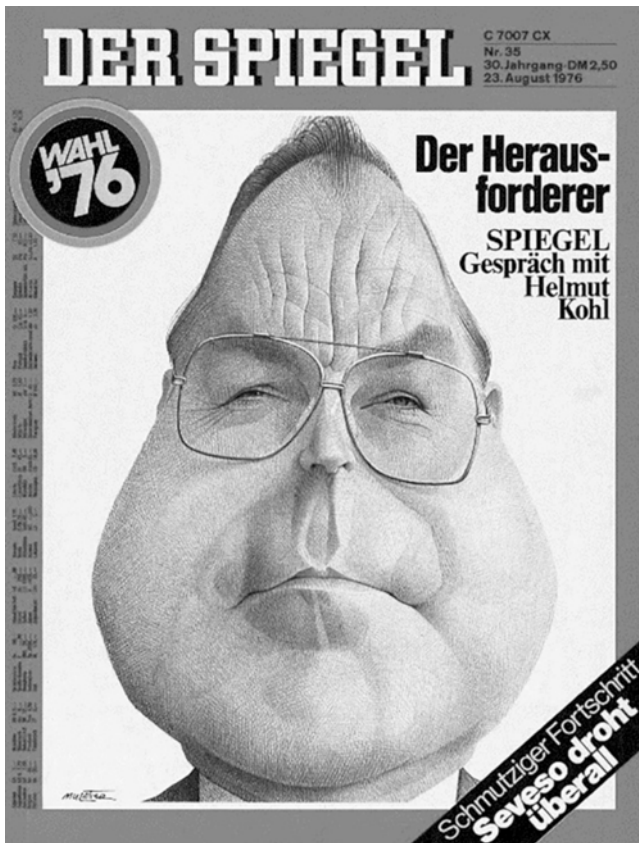


Abb. 2: »Der Herausforderer«. Titelseite des Nachrichtenmagazins »Der Spiegel« mit einer Buntstiftzeichnung Jean Mulatiers, 23.8.1976 (Copyright DER SPIEGEL 35/1976)

Die Zeichnung war Teil einer Bildserie zur Bundestagswahl, sie zitierte stillschweigend aber auch ein historisches Motiv der illustrierten Presse, denn schon der französische König Louis-Philippe, der sich gerne als »Bürgerkönig« verstand, wurde 1834 von Honoré Daumier für den »Charivari« in eine Birne transformiert, und zwar als rhetorische Antwort auf den Vorwurf der Majestätsbeleidigung (Abb. 3). Die schrittweise, comicartige Verwandlung in vier Stufen war ihrerseits eine Anspielung auf die anthropologische Literatur jener Zeit. Während Bild und Text genüsslich die juristische Frage sezieren, ab wann Ähnlichkeit ins Lächerliche umkippe und verboten werden müsse, ließen sie zugleich die physiognomische Frage offen, was genau an einer Birne oder ihrer Form beleidigend sein könnte und ob eine andere Frucht den gleichen Protest ausgelöst hätte.

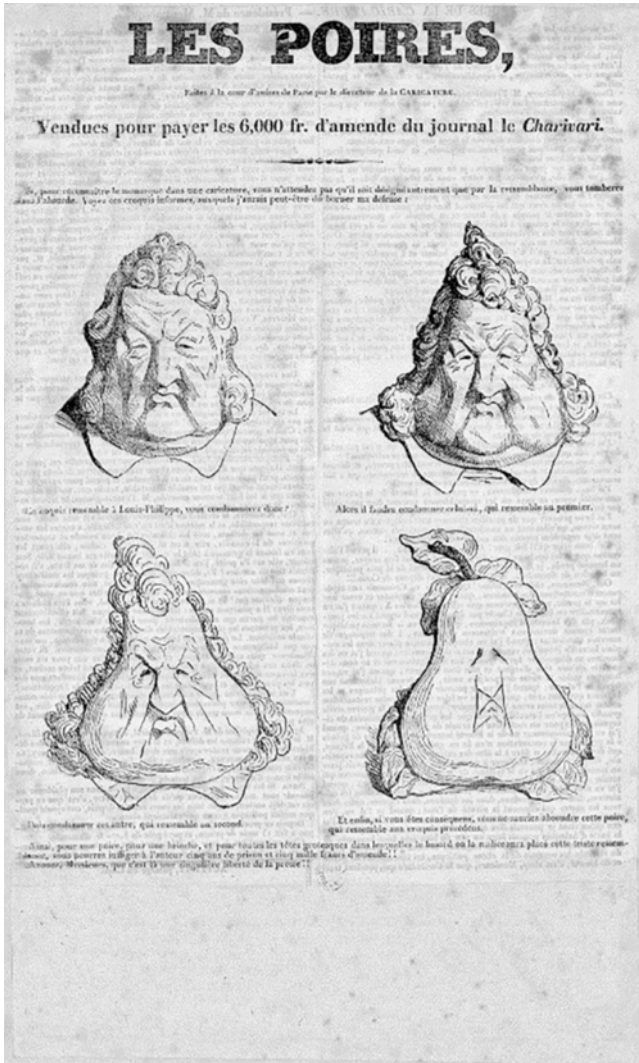


Abb. 3: »Les Poires«. Holzschnittserie von Honoré Daumier für die Zeitschrift »Charivari«, Paris, 17.1.1834

Isomorphismen und Analogiebildungen sind seit Jahrtausenden ein wichtiges Motiv der Gestaltung. Krüge und Kratere werden mit tierischen Mündern oder Füßen versehen, Objekte aller Art in Gesichter verwandelt. Vermutlich käme niemand auf die Idee, eine Bezeichnung wie »Glühbirne« als Verunglimpfung des Leuchtkörpers zu lesen. Der Skandal um die französische Illustration lag nicht in der Biomorphie, denn zu Louis-Philippes Zeiten war es durchaus noch üblich, sich als gekröntes Haupt in Perücken und Felle zu kleiden. Das Problem lag in einer Gleichung, die kein Gleichnis sein sollte, keinen fabulösen Sinn ergab, keine Wendung ins Tugendhafte vorsah, sondern es bei der Gleichrichtung von Mensch und Obst beließ. Er betraf den moralischen Kern der Rede-

wendung, dass man nicht Äpfel mit Birnen vergleichen solle und dass es Dinge gibt, die zueinander unvergleichlich sind.

Das vergleichende Sehen als Produkt der Mediengeschichte

Als Daumier seine Zeichnungen anfertigte, hatte sich in Frankreich auch eine angespitzte Form der Schriftstellerei etabliert, die heute als Kunstkritik bekannt ist. Sie war in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entstanden, im Zuge der Öffnung von Kunstsalons und Museen und parallel zu einer philosophischen Richtung namens Ästhetik. Diese ging im Unterschied zur Platonischen Kunsttheorie nicht mehr von der Nachrangigkeit künstlerischer Gestaltungen aus, sondern beruhte ganz wesentlich auf der Annahme, dass der schöne Schein der Künste, der täuschende Unterschied zwischen Bild und Gegenstand, eine Einsicht eigener Qualität bietet und sinnliche Lust in Erkenntnisgewinn übersetzt. Immanuel Kant hat diese ästhetische Vernunft treffend als ›Urteilskraft‹ übersetzt, als Fähigkeit zur Unterscheidung.

Die neue Ästhetik war keine Frage der Kunst, wurde aber bevorzugt am Beispiel künstlerischer Werke erörtert. Eine wichtige Voraussetzung für ihre Entstehung war daher das kontinuierliche Wachstum von Kunstmärkten und Kunstsammlungen, die eine spezifische Sachkunde und Kennerschaft erforderten. Dieses Wachstum vollzog sich gleichzeitig mit der Entstehung naturhistorischer Sammlungen und Kabinette. Kunstwerke wurden Sortierungen und Klassifizierungen unterzogen, die auch in anderen Bereichen griffen, sie wurden nach Gattungen und Sujets bewertet, bepunktet oder als Geldanlage empfohlen.

Aus der Arbeit mit Objekten und ihren Reproduktionen, mit Kopien, Abformungen und Abzeichnungen haben sich neue Fächer wie die Archäologie und Anthropologie entwickelt. Die vergleichende Betrachtung und Interpretation von Formen wurde zu einer standardmäßigen wissenschaftlichen Operation. Insbesondere die druckgraphische Reproduktion machte es dabei möglich, Objekte aus entlegensten Orten zusammenzuführen und aufgrund äußerer Eigenschaften miteinander zu vergleichen. Auch wenn bestimmte Bildformen wie Diagramme, Karten oder naturhistorische Illuminationen schon seit der Antike bekannt waren, gestattete der Buchdruck einen viel umfassenderen Vergleich. Dabei erlangten die technischen Beschränkungen von Druckplatte und Papierschnitt normierenden Charakter, indem sie bestimmte Aspekte – bei Kunstwerken zum Beispiel Motive und Kompositionen – betonen, Abmessungen und Farbwerte dagegen nivellieren.

Viele dieser Einschränkungen sind durch die Fortschritte in der Fotografie und Drucktechnik keineswegs behoben worden, im Gegenteil. So beruhte der Erfolg polizeilich-kriminalistischer Fotografie um 1900 ganz wesentlich auf der apparativen Zurichtung von Aufnahmen und dem damit verbundenen Anspruch auf technische Objektivität und naturwissenschaftliche Strenge. Der Bildvergleich wurde zum Mittel der Identifizierung und Beweisführung und zum Inbegriff der Sachverständigkeit, in der Kriminalistik wie in der Kunstkenerschaft. Ausdrücke wie ›Identität‹ erhielten mit dem Passfoto einen neuen Sinn, die Deckungsgleichheit von Person und Bild. Auch die spätere Kritik am ›vergleichenden Sehen‹ jener Zeit bezieht sich daher vor allem auf

Techniken und Verfahren, auf die systematische Arbeit mit Fotografien und die Grenzen ihres Objektivitäts- und Evidenzanspruchs, die willkürliche Auswahl oder Manipulation von Bildern und Bilderreihen in der Wissenschaft, vor Gericht und andernorts.

Polares Sehen

Die Kunstgeschichte war in ihren universitären Anfängen noch eine Mixtur aus akademischem Zeichenunterricht, philosophischer Kunstschriftstellerei und Sammlungsbetreuung; christliche Archäologie und die mittelalterliche Kunst gehörten noch nicht zu ihren Forschungsgebieten. Dies änderte sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Einfluss neuer Bildmedien und Bildermengen, die in illustrierten Publikationen verbreitet werden konnten und ein imaginäres Museum entstehen ließen. Die hochwertige druckgraphische Reproduktion von Kunstwerken erlaubte es, Inhalte der Kunstgeschichte anschaulich zu machen und in eine breitere Öffentlichkeit zu tragen. Sie beförderte wahrscheinlich auch die formale Herangehensweise an Bilder. Kunstwissenschaftliche Richtungen wie Stilkunde und Ikonographie operierten bevorzugt mit vergleichenden Abbildungen, die auf ein einheitliches Format gebracht waren. Das Wort ›Ikonographie‹ dürfte sogar direkt von einer Bezeichnung für gedruckte Fotosammlungen abgeleitet sein.

Ein wichtiges, inzwischen aber weitgehend vergessenes Beispiel ist Paul Brandts Buch »Sehen und Erkennen«, das erstmals 1910 erschienen ist. Die handliche, didaktisch eingängige Einführung beruhte durchweg auf Doppelseiten mit Bildpaaren, die als Sehschule dienen sollten (Abb. 4), und erreichte Dutzende von Auflagen. Über ein halbes Jahrhundert lang verlegt, muss das Buch in einem Großteil deutschsprachiger Haushalte gestanden haben, in jedem Falle hat es nachhaltig zur Popularisierung des vergleichenden Sehens beigetragen. Der Schullehrer Brandt konnte in seinem Werk auf Erfahrungen aus der Bildpädagogik zurückgreifen, bezog sich aber vor allem und ausdrücklich auf den Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, der mit seinen Vorlesungen in Berlin, später auch in München, große Publikumsscharen anzog. Wölfflins Ansatz beruhte ebenfalls auf einer argumentativen Gegenüberstellung von Bildmotiven, sein Schlüsselmedium im Hörsaal war die parallele Projektion zweier Diapositive. Allerdings zielte der Bildvergleich auf den höheren Anspruch, eine ›Geschichte des Sehens‹ zu formulieren und das dialektische Entwicklungsdenken des neunzehnten Jahrhunderts mit den psychologischen Ansätzen der formalen Ästhetik zu verbinden.

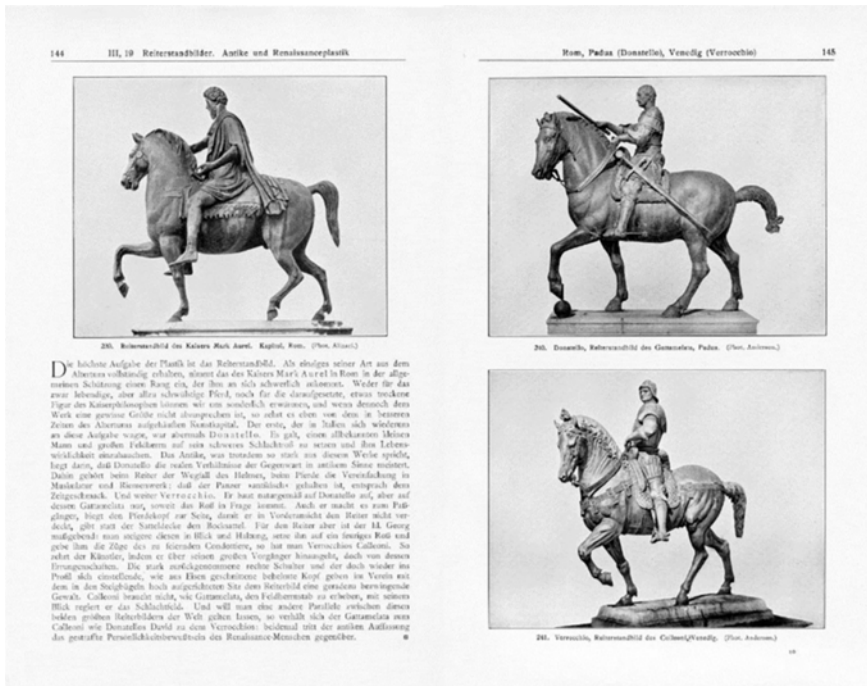


Abb. 4: Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung* (Leipzig 1910) 144f.

Eine Summe dieser Überlegungen hat Wölfflin in seinem Buch »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« von 1915 festgehalten, das in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde und bis heute als Standardwerk der Kunstwissenschaft gilt. Während der Titel ein Wörterbuch der Kunst in Aussicht zu stellen scheint, meinen die Grundbegriffe die optischen Bedingungen, innerhalb derer sich jede künstlerische Produktion bewegen müsse. Wölfflin hat diese Bedingungen nach Art einer philosophischen Kategorientafel in ein polares Schema gebracht: etwa hell versus dunkel, malerisch versus linear. Die Grundbegriffe sollten nun vor allem die stilhistorische Frage klären, wie und warum sich diese Bedingungen des Sehens im Laufe der Zeit ändern.

Um nachzuweisen, dass bestimmte Länder und Zeiten eine bestimmte Art haben, die Welt zu »sehen« und darzustellen, war Wölfflin allerdings gezwungen, Regionen und Epochen – Renaissance und Barock, Italien und Nordeuropa – zu geschlossenen kulturmorphologischen Einheiten zu stilisieren und Kunst nach Nationen oder »Rassen« zu sortieren und daraus Anschauungen oder Mentalitäten abzuleiten. Während die Kunstwissenschaft um 1900 bereits selbstverständlich von Design und Werbung schrieb – es ist die Zeit von Jugendstil, Werkbund, Industriemessen – schwelgten die »Grundbegriffe« in einer metaphysischen Welt der »Auffassungen« und »Formgefühle«. Dass sie dafür in den Visual Culture Studies der Achtzigerjahre des zwanzigsten Jahrhunderts massiv kritisiert wurden, zeigt gleichwohl die langen Nachwirkungen des Buches.

Der Ansatz erwies sich trotz oder wegen seiner Komplexität als international erfolgreich, da er sich auf andere Räume und Zeiten übertragen ließ und auch außerhalb der Kunstgeschichte griff. Als das Buch 1915 erschien, begannen sich jedoch in Folge des Weltkrieges die Hörsäle zu leeren. Der Bildvergleich wurde als Mittel der Kriegspropaganda und ihrer Bekämpfung entdeckt. Ein bekanntes Beispiel ist die Flugschrift »Das Bild als Verleumder«, mit welcher der Künstler Friedrich Avenarius vor allem ausländische Manipulationen zu entlarven versuchte. Weltweit übersetzt und verbreitet wurde auch Ernst Friedrichs pazifistisches Buch »Krieg dem Kriege« von 1924, in dem Abbildungen in drastische Opposition zueinander gebracht sind, um die Folgen der industrialisierten Kriegführung vor Augen zu führen. Die Frontberichterstattung, in Verbindung mit Postverkehr und Bildtelegraphie, lieferte den sichtbaren Beleg für die neue Reichweite, Geschwindigkeit und Einschlägigkeit fotografischer Bilder und Bildvergleiche.

Der Magnetismus der Bilder

Diese Erkenntnis steckt auch in einer Kulturtheorie, die der Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg während der letzten Lebensjahre in seinem »Bilderatlas Mnemosyne« umgesetzt hat, eine Bildersammlung zum Nachleben der Antike, die im Wesentlichen aus Stelltafeln mit fotografischen Reproduktionen bestand.



Abb. 5: Einblick in die Ausstellung »Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne« im Haus der Kulturen der Welt, Berlin (September bis November 2020)

Um seine Recherchen zu ordnen und öffentlich zu demonstrieren, verwendete Warburg alle Arten von Fotografien, Postkarten oder Zeitungsausschnitten, die thematisch gruppiert waren und an detektivische Ermittlungstafeln oder digitale Moodboards erinnern (Abb. 5). In ihrer beweglichen Anbringung durchbrachen die Abbildungen das feste Druckformat des Bildbandes und der Schulwandtafel.

Warburgs Atlas dient nicht nur der zeichenhaften Entschlüsselung verborgener Motive, sondern liefert zugleich eine Theorie der visuellen Migration und Transformation. Bilder sind demnach sowohl verfestigte Erinnerungsträger – Warburg bezeichnet sie als Fahrzeuge – als auch wandlungsfähige Botschaften. Ein Motiv kann in unterschiedlichen Verkleidungen erscheinen oder in unterschiedliche Kontexte verpflanzt werden. Warburg wurde mit seinen Forschungen zum Begründer einer neuen Form von Ikonologie, die aus entlegenen Bildmotiven und aus Dokumenten der Astrologie, Medizin, Religionsgeschichte oder Poesie weitergehende kulturelle Zusammenhänge auszulesen versucht.

Wie bei Wölfflin ist Polarität dabei das leitende Thema. Warburgs Sprache bedient sich der elektrischen und physikalischen Metaphorik seiner Zeit, der Atlas soll die »Schwingungsweite der Antike« kartieren, die neben apollinischer Helligkeit auch dionysischen Rausch kennt, kulturelle Größe als das ambivalente Produkt von Barbarei begreift. Im Sinne der zeitgenössischen Kulturgeschichte und Kollektivpsychologie werden Bilder, Zeichen und Gebärden als erstarrte Erinnerungen und Traumata aufgefasst, die aus der antiken Welt stammen und in sie zurückreichen. Im Nebeneinander der Atlastafeln entfalten die Motive ihren spezifisch visuellen Magnetismus, wobei verschiedene Möglichkeiten der Assoziation erprobt werden. Nähe und Abstände von Abbildungen lassen sich als Anziehungs- und Abstoßungskräfte lesen, Sequenzen und Gruppierungen als hypertextuelle Vernetzungen. Sie werfen zugleich die Frage auf, ob die Ähnlichkeit zweier Reproduktionen repräsentativ ist für die zugrundeliegenden historischen oder stofflichen Bedingungen, oder ob Abbildungen nur Platzhalter für größere Gruppen von Motiven und Fragen sind.

In Zeiten digitaler, überwiegend farbiger Bildmedien treten die historischen Beschränkungen dieses wissenschaftlichen Gebrauchs von Illustrationen deutlich zutage. Auf der anderen Seite hat gerade der Warburgsche Bilderatlas den Werkzeugcharakter vergleichender Bildkompositionen und die Bedeutung des Kontextes sichtbar gehalten. Wer mit beweglichen Abbildungen hantiert und diese in eine bestimmte Anordnung bringt, wird immer wieder jene eigenartige kommunikative Oszillation, eine wechselseitige Ansteckung zwischen einzelnen Bildmotiven bemerken, die ihre Wirkung oder Aussage verändert. Der Schriftsteller Italo Calvino hat diesen Effekt in seiner Novelle »Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen« mit dem Legen von Tarotkarten verglichen, die in der Abfolge einen sich stetig ändernden Sinn ergeben. In psychologischer Hinsicht könnte hier auch von »Priming« gesprochen werden, der Beeinflussung der Wahrnehmung durch zuvor Gesehenes.

Kurzschliefungen

Der Vergleich ist instruktiv, gerade weil er selektiv und suggestiv ist. Sein Werkzeugcharakter schließt ein, dass eine Sequenz von Abbildungen nicht unbedingt in einem syntaktischen Sinne als Erzählung gelesen werden, ein Bilderpaar nicht unbedingt auf eine zeitliche oder kausale Beziehung zwischen ihnen hindeuten muss; es könnte ebenso gut dem »Vergleiche« und »Siehe auch« des akademischen Textes entsprechen. Wenn eine suprematistische Farbkomposition von Kasimir Malewitsch aus dem Jahre 1915, dem Erscheinungsjahr der »Grundbegriffe«, formale Ähnlichkeiten zu einer radiologischen Lehrtafel aus dem Jahre 1894 aufweist, so heißt dies nicht, dass der Künstler diese Tafel gesehen hat oder durch sie inspiriert wurde. Es genügt, dass die Nebeneinanderstellung Anlass zu weiteren Archivrecherchen gibt, nämlich ob sich bestimmte avantgardistische Künstlerkreise mit zeitgenössischen Strahlenbildern befasst haben. Was sie auch taten.

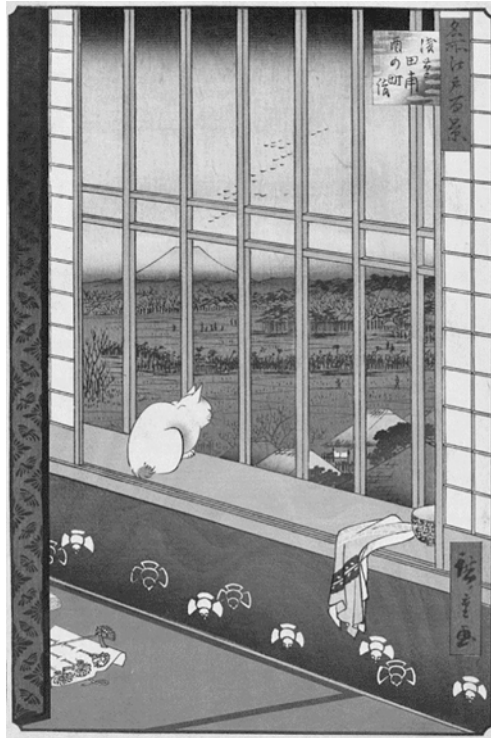


Abb. 6: Hiroshige Utagawa: »Pilgerfahrt nach Asakusa Tanbo«. Farbholzschnitt aus der Serie der »Hundert berühmten Ansichten von Edo«, veröffentlicht 1856–59

Hiroshiges berühmtes Druckblatt mit einer Katze am Fenster, aus einer Holzschnittserie von 1857, und ein Gemälde wie Édouard Manets »Eisenbahn« von 1872 mögen als

einzigste Gemeinsamkeit eine Barriere zeigen, die das Bild durchteilt (Abb. 6, 7). Dieser Vergleich sagt noch nichts über die Entstehung und Bedeutung der einzelnen Kunstwerke aus; aber er öffnet zumindest die Augen für die kompositorische Idee, die Bilderzählung auf einem Zaunmotiv aufzubauen, und trägt in beiden Fällen zum Gefühl der Gefangenschaft bei. Der Zufall oder historische Zusammenhang will auch hier, dass der französische Maler wie viele seiner Kollegen von japanischen Farbholzschnitten angetan war und vermutlich den traurigen Hintersinn des unscheinbaren Katzenbildes verstand, das den Blick aus einem Bordell zeigt.



Abb. 7: Édouard Manet: »Die Eisenbahn«. 1872/73. Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington D. C.

Eine automatisierte Bildersuche und Mustererkennung im Internet wird unzählige Beispiele für weitere solche Parallelen liefern. Ihre Intelligenz und Aussagekraft hängt aber allein von der weiteren Beurteilung ab, nicht von den Bildern an sich. Jede moderne Ausstellungsinszenierung setzt auf die stummen Dialoge, bei denen Exponate durch ihre Zusammenstellung ›zum Sprechen gebracht‹ werden, und macht auch aus den Grenzen solcher Gegenüberstellungen keinen Hehl. Seit Marcel Duchamps surrealistische Alltagsobjekte Kunstgeschichte geschrieben haben, ist außerdem die Trennlinie zwischen Kunst und Alltag, Avantgarde und Kitsch aufgeweicht und damit offenkundig, dass ›Form‹ in der bildenden Kunst mehr meint als die bloße Gestaltung. Wenn jahrelanges Nachsinnen in einem schnöden, seriellen Industrieprodukt münden kann, werden auch Konzepte wie Original und Kopie, Unikat und Plagiat auf den Kopf gestellt.

Unabhängig davon bleibt der Vergleich eine Frage der Übung: Wer die Unterschiede zwischen zwei Dingen sieht, hat nicht automatisch das Vokabular, um diese Unterschie-

de in Worte zu fassen, und wer ein Gemälde als modern bezeichnet, muss bereits viele andere Gemälde gesehen haben, auf die eine solche Bezeichnung zutrifft oder nicht zutrifft. Differenzierung ist nicht nur eine Frage der Augen, sondern auch der Sprache und Sachkenntnis. Selbst wer die Macht hat, sich über Bildvergleiche politisch hinwegzusetzen und Bilder zensieren zu lassen – wie einst der verspottete Bürgerkönig Louis-Philippe –, braucht dazu eine historisch geschulte Urteilskraft, um zu bestimmen, ab wann genau ein Bild beleidigend, bösartig oder irreführend ist. Wer darf Bilder beurteilen, deren Betrachtung verboten ist, und wer erträgt es, Bildvergleiche anstellen zu müssen, die nach einhelliger Auffassung belastend oder gefährlich sind, wie im Falle von ›Content Moderators‹, die mit menschlichen Augen das halbe Internet überwachen sollen?

So wie an Warburgs Bilderatlas, an Bildersammlungen und Datenbanken der Kunstgeschichte die Frage gerichtet werden könnte, ob sie die raumzeitlichen Dimensionen, die Materialität und Farbe ihrer Motive zugunsten einer bestimmten Argumentation und Sehweise reduzieren, so stellt sich angesichts der Sozialen Medien die Frage, ob die Verführungskraft ihrer Bildwelten auf einer bestimmten Ästhetik beruht oder eher von interaktiven Screens und anderen Möglichkeiten abhängt, und ob zu ihrer kunst-, medien- oder sozialwissenschaftlichen Analyse eher ikonologische oder technische Kenntnisse erforderlich sind. Beides gehört zusammen. Mit jedem Vergleich von Mustern und Motiven stellt sich von neuem die Frage nach dem vermeintlichen Dahinter, kehren ältere Probleme der Formanalyse und Morphologie in neuer Wendung zurück. Sie zeigen, dass der vergleichende Blick immer auch ein Blick auf das Vergleichen selbst sein sollte.



DIE GLEICHMACHEREI DER ORTHOGONALEN

**Ansicht beleidigt die
Individualität des einzelnen
Werks. Das kann letztlich
auch den Archäologen,
die die Vormundschaft
für diese ›Individuen‹
übernehmen,
nicht gefallen**

Ähnlichkeit als Argument


Nikolaus Dietrich

Die banalste, in mancher Hinsicht aber auch grundlegendste aller Methoden, derer sich archäologische Bildwissenschaft seit jeher bedient, ist wohl das Vergleichen. Kaum eine bildwissenschaftliche Arbeit, gleich welcher methodologischen Couleur, kommt ohne Vergleiche aus: Irgendwann, tendenziell fortwährend, taucht Ähnlichkeit als Argument auf. Wie und wofür das Ähnlichkeitsargument verwendet wird, inwiefern sich die Praxis des Vergleichens auf die Konventionen wissenschaftlicher Abbildungen auswirkt und wo mit Blick auf die Praxis des Vergleichens Spezifika moderner archäologischer Bildwissenschaft liegen könnten, zu all diesen Fragen sollen im Folgenden am Fallbeispiel der Doryphorosherme (Abb. 1a–b)¹ aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum einige Beobachtungen angestellt werden.

Wer die Erstpublikation von 1767 dieser höchst prominenten Bronzeherme in den Prachtbänden der »Antichità di Ercolano« zur Hand nimmt, erlebt beim Lesen des knappen Haupttexts eine faustdicke Überraschung: Die große Ähnlichkeit mit dem Porträt des Augustus erlaube die Vermutung, dass ebendieser dargestellt sei.² Diese eklatante Fehldeutung ist für Fachleute der Gegenwart fast ein bisschen schockierend. Wie kann man beim Vergleich der Doryphorosherme mit dem Augustusporträt nicht erkennen, dass beides grundverschieden ist, wie kann man nur so »falsch sehen«? Heute wissen wir, dass es sich bei der Herculaner Bronzebüste um eine erstaunlich akribische, römische Teilkopie des berühmten Doryphoros, des »Speerträgers« des hochklassischen Bildhauers Polyklet handelt.³ Wer in der Herme einen Augustus erkennt, liegt folglich nicht nur falsch, sondern macht einen Kategorienfehler: Mit Idealplastik, nicht mit Porträtplastik haben wir es zu tun! Die Zuweisung in eine dieser beiden Kategorien gehört zu den ersten Dingen, die man im Angesicht eines unbekanntes plastischen Bildwerks im Fach vornimmt. Erlaubt etwa der fragmentarische Zustand desselben eine solche Kategorisierung nicht, so ist man schnell auf verlorenem Posten für alle weiteren Deutungsversuche. Im Falle der Herculaner Bronzeherme im achtzehnten Jahrhundert ist das Objekt selbst zwar vollständig, das Wissen um die Konventionen und das Spektrum des Mög-

Nikolaus Dietrich (Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie);

nikolaus.dietrich@zaw.uni-heidelberg.de;

 © Nikolaus Dietrich 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

lichen antiker Bildhauerei dagegen noch weit fragmentarischer als heute. So sollte man auf den kategorialen Deutungsfehler und das ›falsche Sehen‹ in den »Antichità di Ercolano« tunlichst nicht herabsehen, und dies umso mehr, als auch die moderne archäologische Forschung zwischen der Doryphorosherme und dem Porträt des Augustus im Haupttypus ›Prima Porta‹ Ähnlichkeit erkennen möchte.

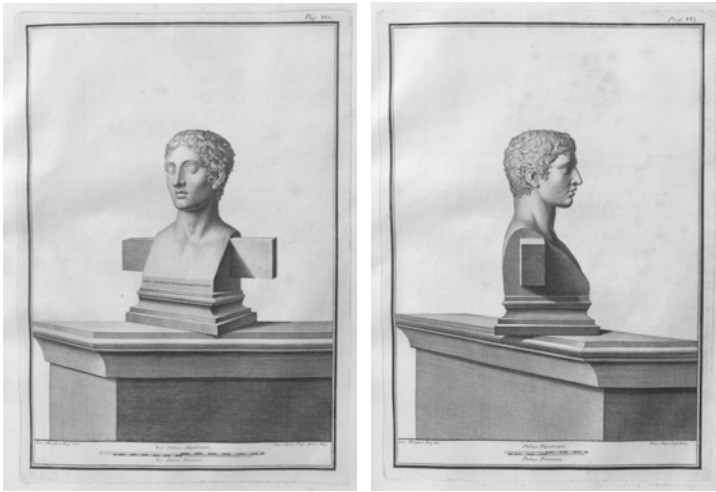


Abb. 1a-b: Abbildungstafeln zur augusteischen Bronzeherme des Doryphoros aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum aus den *Antichità di Ercolano* (1767)

In der Tat erlebte der Vergleich der Doryphorosherme und des Augustusporträts, den die Archäologie mit Blick auf die Identifizierung des Dargestellten seit den »Antichità di Ercolano« aus guten Gründen ›vergessen‹ hatte, eine beinahe triumphale Renaissance in den siebziger und achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, die letztlich bis heute andauert. Als man in der Klassischen Archäologie nach langen Jahrzehnten intensivster Erforschung griechischer Plastik daran ging, den hierfür entwickelten Methodenapparat und das entsprechend geschulte Auge nun auch auf die Erforschung des römischen Porträts anzuwenden, entstanden durch akribisch genaues Vergleichen aller erhaltenen Kaiserköpfe für diese nicht nur ähnliche Typenreihen, wie man sie bisher im Rahmen der sogenannten Kopienkritik für die Wiedergewinnung griechischer Originale aus römischen Kopien erstellt hatte. Auch Stilforschung betrieb man nun an römischen Porträts. Als Bildwerke endlich ernstgenommen, wurden einzelne Kaiserporträts im idealtypischen Spannungsfeld zwischen hellenistischer – alias ›barocker‹ – und klassizistischer Formensprache verortet: Steht eher das pathetische Porträt Alexanders des Großen oder eher die beruhigte Formensprache der Hochklassik Pate für die jeweilige Porträtstilisierung?

Im Zusammenhang derartiger Fragestellungen etablierte sich insbesondere ein bestimmter Bildvergleich: derjenige zwischen dem Kopf der Augustusstatue von Prima Porta und der Herculaner Doryphorosherme (Abb. 2).⁴ Durch konsequente Wiederho-

lung avancierte dieser Bildvergleich zu einem wichtigen Kronzeugen dafür, dass der augusteische Klassizismus kein bloßes kunsthistorisches Phänomen, sondern politisches Programm,⁵ und weiterhin, dass die Formensprache der griechischen Hochklassik in der römischen Kunst semantisch aufgeladen gewesen sei.⁶ Zur Untermauerung derartiger Thesen wurden Äußerungen antiker Autoren, allen voran Quintilians »Institutio oratoria« 5, 12, 20 herangezogen. Diese verbanden die Werke der griechischen Hochklassik mit Wertvorstellungen wie »Erhabenheit« und »Würde«. Und diese Wertvorstellungen wiederum passten ganz hervorragend zum propagierten Selbstbild des ersten Princeps, dessen Ehrenname »Augustus« schließlich genau dieses semantische Feld abdeckte.

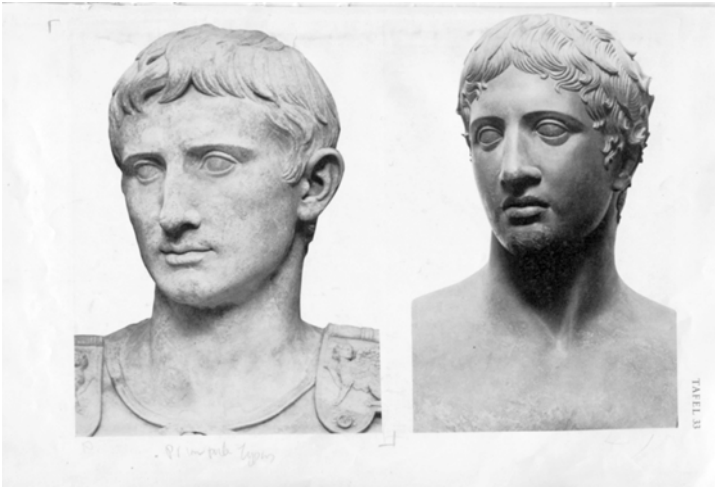


Abb. 2: Abbildungstafel 33 mit dem Bildvergleich der Herculaner Doryphorosherme und dem Kopf der Augustus-Statue von Prima Porta in einander angeglichener »Hauptansicht« aus Zanker 1973

Derartige Deutungsansätze werden heutzutage nicht mehr ganz so einhellig geteilt, wie das noch in den neunziger und 2000er Jahren der Fall war.⁷ Dies muss uns hier jedoch nicht weiter interessieren. Mit Blick auf das Thema der Ähnlichkeit als Argument in der Archäologie genügt die einfache Feststellung, dass in den Augen der modernen Archäologie derselbe Vergleich der Doryphorosherme mit dem Augustusporträt einmal als vollkommen haltlos gilt – dann, wenn hiermit in den »Antichità di Ercolano« die Frage der Identität des Dargestellten geklärt werden sollte; und einmal als enorm weiterführend – dann, wenn es wie in der skizzierten Forschung zum Augustusporträt und dem augusteischen Klassizismus um Fragen der Charakterisierung und inhaltlichen Deutung geht. Der Augustus von Prima Porta und die Doryphorosherme wären sich also zugleich ähnlich und unähnlich. Mit diesem scheinbaren Paradox möchte ich mich im Folgenden beschäftigen.

Es fällt nicht schwer, sich von der fundamentalen Gleichheit der beiden Köpfe in Abbildung 2 zu überzeugen. Auch gehört kein übermäßig großer analytischer Scharfsinn

dazu, um die Angleichung beider Köpfe im gewählten Bildausschnitt und dem photographischen Ansichtswinkel als einen wesentlichen Faktor für die visuelle Evidenz und damit die Überzeugungskraft dieses Bildvergleichs zu erkennen. Abbildung 2 reproduziert Tafel 33 in Paul Zankers Studien zum Augustusporträt, doch meine Wahl hätte auch jede andere Publikation aus den oben skizzierten Forschungen treffen können: Wenn dieser Bildvergleich als Argument herangezogen wird, sind sich die beigegebenen Abbildungen alle zum Verwechseln ähnlich, als gäbe es eine geheime Verabredung im Fach, dass man die beiden dreidimensionalen Köpfe so und nicht anders anzusehen hätte. Diese Verabredung gibt es tatsächlich, wenn man so will, bloß ist sie nicht geheim, sondern Teil des offen geführten wissenschaftlichen Diskurses: Man nennt sie ›Hauptansicht‹. Was die ›Hauptansicht‹ einer Skulptur denn nun sei, gehört seit Wölfflins einflussreichen zweiteiligen Aufsatz »Wie man Skulpturen aufnehmen soll« von 1896 und 1897 zu den Standardfragen, welche man in der archäologischen Plastikforschung stellt und auf dem Wege der Formanalyse zu beantworten sucht.⁸ Oftmals, und so etwa in unserem Fall, gelangte man dabei zu einem einhelligen Ergebnis. Bemerkenswert hieran ist, dass die Frage nach der ›Hauptansicht‹ einer Statue erst mit dem Siegeszug der Photographie in der Plastikforschung Einzug in den Fachdiskurs hält:⁹ Während ein rundplastisches Bild per se gerade nicht diktiert, wie es zu betrachten sei, ist der photographische Blick auf Skulptur nunmehr zwangsläufig mit einem Ansichtswinkel verbunden.¹⁰

Dies hatte ambivalente Folgen für die Forschung. Einerseits war damit ein neues Problem entstanden. Nach welchen objektiven Kriterien sollte schließlich eine dermaßen subjektive Ansichtssache entschieden werden? Ohne diese neue Forschungsfrage wären uns in der klassischen Archäologie sicher einige skurrile, extrem formalistisch geführte Diskussionen erspart geblieben. Andererseits wurde damit einem elementaren Bedürfnis einer jeden Wissenschaft nach der Fixierung ihres Gegenstands endlich Genüge getan: Die inhärente Vielgestaltigkeit dreidimensionaler Skulptur konnte nun auf eine einzige – oder manchmal mehr als eine – »gültige«, wie man häufig liest, Ansicht zurückgefahren werden. Die jeweils erforschte Statue war kein Chamäleon mehr.

Eine einfache Lösung bestand darin, die Fixierung des Gegenstands nicht über die stets anfechtbare Suche nach der ›Hauptansicht‹ zu erreichen, sondern schlicht durch orthogonale Ansichten, einmal in voller Frontalansicht, einmal im scharfen Profil (Abb. 3):¹¹ stupide aber eindeutig, für jeden beliebigen Kopf anwendbar und damit für die Serienabfertigung geeignet.¹² Die orthogonalen Ansichten waren es denn auch, welche sich in photographischen Corpora und überhaupt in allen katalogartigen Bearbeitungen von antiker Plastik durchgesetzt haben, und dem großangelegten Unternehmen der Ordnung des Materials, dem sich die archäologische Bildwissenschaft im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts immer stärker verschrieben hatte, die besten Dienste leisteten: Diese maximal einander angeglichenen photographischen Abbildungen schafften ideale Voraussetzungen für den Vergleich und das Kartieren von Ähnlichkeiten und Unterschieden: Welche Statuen schließen sich durch einen gleichen Aufbau zu Statuentypen zusammen? Welche Köpfe erweisen sich durch immergleiche ideale Physiognomien als Götter- oder Heroenköpfe, welche anderen Köpfe können als Porträts angesehen werden? Welche unter den Porträts römischer Kaiser schließen sich wiederum durch gleiche Gestaltung von Details zu Porträttypen wie dem ›Typus Prima Porta‹ des Augustusporträts zusammen?

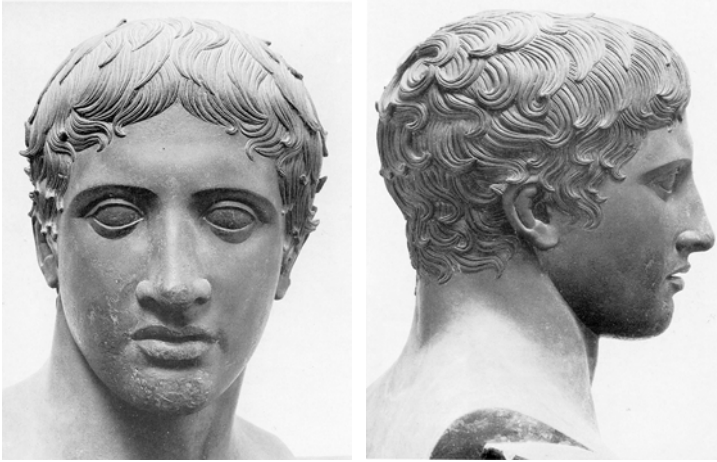


Abb. 3: Abbildungen Taf. 173b und 174a mit orthogonalen Ansichten des Kopfes der Herculaner Doryphoros-Herma aus Kreikenbom 1990

Derartige taxonomische Ordnung gliedert den unüberblickbar zahlreichen und vielfältigen Bestand an überlieferter antiker Plastik in Gruppen untereinander gleicher Stücke, denen man gerne einen Namen gibt: Die Skulpturen, die einem Statuentyp angehören, wurden zumeist als Kopien je eines griechisches Meisterwerks verstanden, das man idealerweise benennen möchte, wie es im Falle des in den Schriftquellen gerühmten Doryphoros des Polyklet auch gelungen ist.¹³ Auch Serien untereinander gleicher Porträtköpfe möchte man natürlich den Namen des oder der Porträtierten geben, was bei Kaiserporträts wie dem des Augustus insbesondere durch den Vergleich mit beschrifteten Kaiserbildnissen auf Münzen meist gut gelingt. Es geht bei derartiger taxonomischer Ordnung also zentral um die Frage des ›Wer?‹ – um die Identifizierung des Dargestellten. Orthogonale photographische Ansichten, die die einzelnen Stücke zuerst aneinander angleichen, um sie dann umso effektiver durch das Finden spezifischer Unterschiede voneinander zu scheiden, bilden hierfür die besten Voraussetzungen. Dem je Eigenen und Charakteristischen am Einzelstück wird man auf diesem Wege allerdings kaum gerecht werden. Die Gleichmacherei der orthogonalen Ansicht beleidigt die Individualität des einzelnen Werks, und das kann letztlich auch den Archäologen, die die Vormundschaft für diese ›Individuen‹ übernehmen, nicht gefallen.

Deswegen muss auf die erkenntnisdienliche Phase der Bearbeitung eines Stücks mittels Photographien, die wie ›mug shots‹ wirken, eine weitere folgen. Diese hat nunmehr der inhaltlichen Charakterisierung¹⁴ des Werks zu dienen und muss daher mit Photographien operieren, die das Stück zwar nicht in allen relevanten Details dokumentieren, ihm dafür aber ästhetisch gerecht zu werden versuchen. Hier ist der Moment gekommen für die ›Hauptansicht‹ – und damit auch für das Unbehagen, nicht sicher zu wissen, welche unter den unendlich vielen Möglichkeiten denn die ›wahre‹ Ansicht sei. Sicher ist nur, dass auch die überzeugendste ›Hauptansicht‹ das Bildwerk auf diesen einen Aspekt reduzieren wird und damit prinzipiell angreifbar bleibt. Während die

identifizierende Betrachtungsweise die Identität des Dargestellten extensional auffasst, begreift die charakterisierende Betrachtungsweise diese intensional.

Wissenschaftliche Bildvergleiche, die der Identifizierung dienen sollen, liefern Antworten im Modus des Ja oder Nein: Ist Gleichheit gegeben oder nicht? Bildvergleiche, bei denen es um die inhaltliche Charakterisierung geht, liefern dagegen Antworten im Modus eines Mehr oder Weniger. Die Forschungsmeinung, die sich auf Grundlage taxonomischer Ordnung antiker Bildwerke gebildet hatte, wonach die Herculaner Bronzetherme nicht Augustus, sondern den Kopf des polykletischen Doryphoros zeigt, ist denn auch eindeutig und vollkommen unwidersprochen. Die Gleichheit des Doryphoroskopfes und des Augustusporträts im Typus ›Prima Porta‹ bezüglich ihres klassizistischen stilistischen Gepräges, welche der Bildvergleich in Abbildung 2 visuell untermauern sollte, überzeugt die Wissenschaft dagegen nicht überall gleichermaßen.¹⁵

Damit ist uns ein Schlüssel an die Hand gegeben, um das Paradox der gleichzeitig ähnlichen und unähnlichen Köpfe der Herculaner Herme und des Augustus aufzulösen: Die Ähnlichkeit, die in den »Antichità di Ercolano« festgestellt wird, bezieht sich auf die Charakterisierung der beiden Köpfe. Deren Unähnlichkeit, die der modernen Archäologie ins Auge springt, bezieht sich dagegen auf ihre Identifizierung. Während moderne Abbildungspraktiken für intensionale Charakterisierung und extensionale Identifizierung je eigene Arten der photographischen Ansichten vorhalten, findet sich in den »Antichità di Ercolano«, die noch mit dem Mittel der Zeichnung operieren, keine derart systematische Unterscheidung. Gleichwohl fällt auf, dass in den zwei ganzseitigen Abbildungstabellen, die dieser prächtigen Bronzetherme zugesprochen wurden, beide modernen Formen der Ansichten vorkommen: Die erste Abbildung kommt einer modernen ›Hauptansicht‹ in Dreiviertelansicht nahe, die zweite zeigt den Kopf dagegen im scharfen Profil und bietet sich damit dem in damaliger Zeit für die Identifizierung eines Kaiserporträts entscheidenden Bildvergleich mit beschrifteten Münzporträts an. Stellt man neben diese zweite Abbildung der Doryphorosherme (Abb. 1b) ein Münzporträt des Augustus (Abb. 4),¹⁶ muss man sich methodisch ein wenig disziplinieren, um nicht in die Versuchung zu geraten, aus der Ähnlichkeit beider Köpfe unter ungehöriger Vermengung analytischer Kategorien ein Identifizierungsargument zu generieren.

Zwischen den »Antichità di Ercolano« und der Entwicklung der methodischen Grundlagen und der Taxonomien moderner bildwissenschaftlicher Archäologie liegt bekanntlich die Französische Revolution, mit der Herausbildung der Gleichheit aller Bürger im modernen Staat. Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass sich gewisse Parallelen finden zwischen den hier skizzierten bildarchäologischen Problematiken und einer nicht weniger ausgeprägten inhärenten Dialektik des Prinzips der Gleichheit im modernen Staat. Wie sollten wir denn alle gleich sein, wenn die Unterschiede bezüglich Reichtum, sozialer Stellung, beruflicher Tätigkeit, Lebensweise, Herkunft, Aussehen und so weiter zwischen uns Individuen gleichzeitig so unübersehbar groß sind? Wir sind eben nur gleich vor dem Gesetz.



Abb. 4: Silberdenar mit dem Porträt des Augustus, 19 vor Christus (Heidelberg Center for Cultural Heritage der Universität Inv. N11007)

Das Passbild, in dem sich unsere Identität vor dem Gesetz heute am unmittelbarsten materialisiert, entspricht in seinen Bildkonventionen den orthogonalen Photoansichten, derer sich die Archäologie für die Identifizierung ihrer plastischen Bildwerke bedient. Weil dieses Passbild vollkommen normiert ist, halten die vielen und für die Identität des Individuums so bedeutungsvollen Elemente von tatsächlicher Ungleichheit darin nur minimal Einzug: Man kann all diese vor dem Gesetz gleichen Individuen auf Grundlage objektiv messbarer, aber eben auch maximal bedeutungsloser, biometrischer Merkmale unterscheiden, sodass ihre Unterscheidbarkeit vor dem Staat ohne Eingeständnis ihrer Ungleichheit gewährleistet werden kann. Für die bildliche und performative Verkörperung der für das moderne Menschenbild ebenso konstitutiven Individualität sind die vor dem Gesetz gleichen Menschen selbst zuständig. Sie übernehmen diese Aufgabe in aller Regel sehr eifrig: durch die bewusste Kultivierung des eigenen Stils in Kleidung und Auftreten, aber auch etwa durch die Verbreitung handygenerierter Selbstporträts. In die Selfies, die wir von uns in die Welt hinausenden, finden nun all jene Elemente soziokultureller Ungleichheit Einzug, die aus dem biometrischen Passbild des Bürgers vor dem Gesetz herausgehalten werden sollten – während der Beleg einer positiv verstandenen Ungleichheit im Sinne der Individualität nur selten überzeugend gelingt. Die Angehörigen ähnlicher soziokultureller Gruppen werden sich in aller Regel eben auch in ihren nach ästhetischen Gesichtspunkten gestalteten Bildern gleichen, so wie sich der klassische Doryphoros und der klassizistisch überformte Augustus in ihren jeweiligen ›Hauptansichten‹ gleichen.

Anmerkungen

- 1 Neapel, Museo Archeologico Nazionale 4885. Die umfassendste rezente Beschäftigung mit den Skulpturen der Villa dei Papiri ist Mattusch 2005 (zur Doryphorsherme: S. 276–277 und 279–282).
- 2 »Molta sarebbe la somiglianza, che trovasi tra questo busto, e 'l notissimo volto di C. Cesare Ottaviano Augusto, per avvalorare il pensiero di chi volesse ravissarvelo [...]« (*Antichità di Ercolano* 1767, Beginn des Begleittextes zu den Tafeln 45 und 46).
- 3 Zur Rezeptions- und Forschungsgeschichte zu Polyklet und zur Identifizierungsgeschichte seines Oeuvres siehe Schneider 1990.
- 4 Siehe Zanker 1973, 44–46, Taf. 33.
- 5 Siehe z.B. Zanker 1987, 104f. Abb. 83f.; Vierneisel – Zanker 1979, 54f.
- 6 Siehe Hölscher 1987, 34, Taf. 12.
- 7 Siehe insbesondere die konstruktiv-kritischen Bemerkungen in Squire 2013 (spezifisch zum Verhältnis des Augustus von Prima Porta zu Polyklet in der Lesart der antiken Schriftquellen: 266–267).
- 8 Wölfflin 1896 und 1897.
- 9 Siehe Dietrich im Druck.
- 10 Aus der reichen rezenten Literatur zur Photographie in der Archäologie sei hier nur Dally 2017 genannt.
- 11 Kreikenboom 1990, Taf. 173b und 174a.
- 12 Das wichtigste Beispiel ist hier sicher das 1888 begonnene monumentale Lieferungswerk Brunn – Bruckmann 1888–1900.
- 13 Die systematische Nutzung photographischer Corpora für die Rekonstruktion griechischer Meisterwerke auf Grundlage römischer Kopien begann mit Furtwängler 1893.
- 14 Zum Identifizieren und Charakterisieren als zwei analytisch unterscheidbare, aber vielfach ineinander verwobene Funktionen bildlicher Gestaltung siehe Dietrich 2018, 141–172.
- 15 Siehe etwa die reservierte Beurteilung dieses Bildvergleichs in Smith 1996, 41–45.
- 16 Silberdenar mit dem Porträt des Augustus, 19 v. Chr. (Heidelberg Center for Cultural Heritage der Universität Inv. N11007; RIC I² 70a).

Literatur

- Antichità di Ercolano* 1767: *Le antichità di Ercolano esposte* 5. De' bronzi di Ercolano e contorni (Neapel 1767). <https://doi.org/10.11588/diglit.3709>
- Brunn – Bruckmann 1888–1900: H. Brunn – F. Bruckmann – P. Arndt, *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur I* (München 1888–1900)
- Dally 2017: O. Dally, *Zur Archäologie der Fotografie. Ein Beitrag zu Abbildungspraktiken der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts*, Berliner Winckelmann-Programm (Berlin 2017) 3–68
- Dietrich 2018: N. Dietrich, *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst* (Berlin 2018)

- Dietrich im Druck: N. Dietrich, Sculpture, Relief, and the Surrounding Space. Sculpture vs. Relief, Sculpture as Relief, in: J. Elsner – M. Gaifman (Hg.), Rethinking Classical Relief (New Haven im Druck)
- Furtwängler 1897: A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen (Leipzig 1879)
- Hölscher 1987: T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (Heidelberg 1987)
- Kreikenbom 1990: D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. »Diskophoros«, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos (Berlin 1990)
- Mattusch 2005: C. C. Mattusch, The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection (Los Angeles 2005)
- Schneider 1990: R. M. Schneider, Polyklet. Forschungsbericht und Antikenrezeption, in: H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling (Hg.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt a.M. (Mainz 1990) 473–504
- Smith 1996: R. R. R. Smith, Typology and Diversity in the Portraits of Augustus, JRA 9, 1996, 30–47
- Squire 2013: M. S. Squire, Embodied Ambiguities on the Prima Porta Augustus, Art History 36, 2, 2013, 242–279
- Vierneisel – Zanker 1979: K. Vierneisel – P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserzeitlichen Rom. Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke (München 1979)
- Wölfflin 1896: H. Wölfflin, Wie man Skulpturen aufnehmen soll I, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 7, 1896, 224–228
- Wölfflin 1897: H. Wölfflin, Wie man Skulpturen aufnehmen soll II, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 8, 1897, 294–297
- Zanker 1973: P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts 1. Der Actium-Typus (Göttingen 1973)
- Zanker 1985: P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1a-b: *Antichità di Ercolano* (1767), selbst erstellte Reproduktion
- Abb. 2: Zanker 1973, Taf. 33, selbst erstellte Reproduktion
- Abb. 3: Kreikenbom 1990, Taf. 173b; 174a, selbst erstellte Reproduktion
- Abb. 4: Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell-Share Alike 4.0 International Public License. Heidelberg Center for Cultural Heritage (HCCH) der Universität, ID31. Aufnahme durch Dr. Susanne Börner



**DIE FRAGE, WER, WO, WIE
UND UM WELCHEN
ÖKONOMISCHEN
Einsatz wohnen darf,
ist im Kern die für die
Architektur ausformulierte
Frage nach der Beziehung
von Gleichheit und
Gerechtigkeit**

Hannes Meyers Moralarchitektur


Martin Düchs

In der Architektur der Moderne spielt Gleichheit eine große Rolle. Die Bandbreite reicht von Gleichheit als konkreter Forderung, wie etwa die nach standardisierten Bauteilen, Normen und Gesetzen bis hin zu Gleichheit als weltanschauliches und moralisches Ideal. Verbunden ist die Forderung nach Gleichheit in der Regel mit Gerechtigkeitsvorstellungen – beziehungsweise sind umgekehrt die Vorstellungen von Gerechtigkeit mit Forderungen nach Gleichheit verbunden. Das ist nicht weiter erstaunlich. Gleichheit oder Ungleichheit der Wohnsituation und die damit einhergehenden ökonomischen Aspekte werden oft als Fragen der Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit empfunden. Allerdings ist weder klar, was hinsichtlich der Architektur genau als ›gerecht‹ oder ›ungerecht‹ empfunden wird, noch, welche ethische Argumentation hier greifen sollte oder welcher der beiden Werte den anderen auf welche Weise begründen könnte.

Hannes Meyer, der zweite Direktor des Bauhauses, hat in Hinsicht auf die Verbindung von Gleichheit und Gerechtigkeit eine besonders stark akzentuierte Position vertreten. Für ihn ist Gerechtigkeit in der Architektur in einem radikal egalitaristischen Sinn als absolute Gleichheitsforderung zu verstehen. Das zeigt sich darin, daß er die Bedeutung von entsprechend absoluten Standards betont, die sich im Bau identischer Einheiten konkretisieren.

Im Folgenden soll im Anschluss an eine kurze Einführung zu Hannes Meyer zunächst dessen theoretische Position, danach deren Umsetzung in der von ihm geplanten Siedlung Freidorf in Muttenz bei Basel vorgestellt und diese schließlich mit der Hufeisensiedlung von Bruno Taut in Berlin kontrastiert werden. Im Anschluss unterziehe ich den Wert der Gerechtigkeit in der Architektur sowie die Frage, wie dieser Wert mit dem Ideal der Gleichheit zusammenhängt, einer ethischen Prüfung. Abschließend wird eine Kritik an der Position Meyers formuliert, die insbesondere auf dessen anthropologische Grundannahmen eingeht.

Martin Düchs (New Design University St. Pölten);
martin.duechs@ndu.ac.at;

 © Martin Düchs 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Hannes Meyer und die Siedlung Freidorf als egalitaristisches Projekt

Das Leben von Hannes Meyer (1889–1954) ist reich an Veränderungen und abrupten Wechseln, sowohl in räumlicher als auch in gedanklicher, beruflicher und privater Hinsicht. Nach einer in vielerlei Hinsicht problematischen Kindheit, seiner Ausbildung und Wanderjahren als Architekt eröffnet er 1919 in seiner Heimatstadt Basel ein Architekturbüro. Hier kann er mit der Genossenschaftssiedlung Freidorf in Muttenz sein erstes größeres eigenes Projekt verwirklichen. Mit und nach dieser Bauaufgabe wendet sich Meyer einem kompromisslosen, an Naturwissenschaft und Mathematik orientierten Funktionalismus zu und vertritt diesen in zahlreichen Texten. Politisch und weltanschaulich steht Meyer schon zu dieser Zeit dem Marxismus nahe, was auch seine weitere Laufbahn prägt. Mitte der Zwanzigerjahre des zwanzigsten Jahrhunderts entstehen in Zusammenarbeit mit seinem Büropartner Hans Wittwer die für den Funktionalismus beziehungsweise die Neue Sachlichkeit einflussreichen Entwürfe für die Petersschule in Basel (Ende 1926) und für den Palast des Völkerbundes (Anfang 1927). Als Folge der auf Texte und Wettbewerbsbeiträge beruhenden, internationalen Profilierung wird Meyer 1927 als ›Meisterarchitekt‹ an das Bauhaus nach Dessau berufen, an dem er die Bauabteilung aufbaut. Am Bauhaus propagiert er seiner marxistischen Überzeugung folgend auch die Forderung »Volksbedarf statt Luxusbedarf«. Dabei bildet die Auffassung, dass Gerechtigkeit als absolute Gleichheit zu verstehen sei, die ideologische Grundannahme. Eine konkrete Umsetzung erfährt diese Auffassung, indem Meyer Themen wie Standardisierung, Industrialisierung des Bauens, Massenwohnungsbau und Objektivierung des Entwurfsprozesses setzt.

Nach einem Jahr am Bauhaus übernimmt Meyer am 1. April 1928 die Nachfolge von Walter Gropius als Direktor. In seiner Zeit am Bauhaus kann Meyer neben der Lehre auch einige Projekte verwirklichen, wie etwa die Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau bei Berlin. 1930 wird Meyer aufgrund seiner politischen Überzeugungen als Direktor des Bauhauses entlassen. Anschließend geht er in die Sowjetunion. Dort ändert er zwar nicht seine politische, wohl aber seine architektonische Position erneut radikal – weg vom Funktionalismus hin zu einem ›vom Volke verstandenen‹, dekorativen, sozialistischen Klassizismus. Weitere Stationen führen ihn nach Mexiko und gegen Ende seines Lebens wieder zurück in die Schweiz, wo er 1954 in Crociffso di Lugano stirbt.¹

Theorie

Die Periode des radikalen Funktionalismus, für die Meyer bekannt ist, dauert nur etwa zehn Jahre, einsetzend zu Beginn der Zwanzigerjahre. In dieser Zeit schwärmt und begeistert er sich für alles, was neu, technikaffin und avantgardistisch ist.² In einem Brief schreibt er: »ich [...] schwele in Mathematik und Physik.«³ Neben seiner praktischen Tätigkeit arbeitet er an der Zeitschrift »ABC« mit und trifft dort auf weitere Architekten der Avantgarde wie Mart Stam, Emil Roth oder Hans Schmid. Deren politischer Standpunkt ist ebenfalls tief im linken Spektrum zu verorten.

Für »ABC« entsteht eine Reihe von Texten, die eine vollständig durch Rationalität und Berechnung bestimmte »neue Welt« verherrlichen.⁴ Sie sorgen ob ihrer kompromisslosen und provokativen Haltung für Aufsehen. Obwohl diese Texte die Vorteile einer rationalen, positivistisch und materialistisch ausgerichteten Welt herausstellen, sind sie in einem lyrischen Tonfall verfasst. In ihrem Duktus erinnern sie an Gedichte. Mit einiger Berechtigung wurde Meyer deshalb als Romantiker bezeichnet, der die neue mechanisierte, wissenschaftliche Welt verklärt und gegen die alte ausgespielt habe.⁵ Im Text »Die neue Welt« von 1926 malt Meyer das Bild einer »schönen neuen Welt«, deren Merkmale er enthusiastisch begrüßt: eine Internationalisierung, eine generelle Zukunftsorientierung beziehungsweise Geringschätzung der Vergangenheit,⁶ eine Mechanisierung des Lebens und – sehr wichtig – eine Abkehr von jeglicher individualisierter Bedürfnisbefriedigung und jeglichem individuellen Ausdruck künstlerischer oder gestalterischer Art. Gleichheit und Gemeinschaft sind für ihn unbedingt anzustreben und stellen in seinen Augen einen großen Gewinn für die Menschen und die Gesellschaft dar, letztlich, weil dadurch die Welt gerechter würde.

Zwei Zitate mögen dies verdeutlichen: »Gewerkschaft, Genossenschaft, A. G., G. m. b. H., Kartell, Trust und Völkerbund sind die Ausdrucksformen heutiger gesellschaftlicher Ballungen, Rundfunk und Rotationsdruck deren Mitteilungsmöglichkeiten. Cooperation beherrscht alle Welt. Die Gemeinschaft beherrscht das Einzelwesen.«⁷ Und: »Unsere heutigen Lebensansprüche sind strich- oder schichtenweise von gleicher Art. Das sicherste Kennzeichen wahrer Gemeinschaft ist die Befriedigung gleicher Bedürfnisse mit gleichen Mitteln. Das Ergebnis solcher Kollektivforderung ist das Standardprodukt. Typische Standardwaren internationaler Herkunft und Gleichförmigkeit sind: Der Klappstuhl, das Rollpult, die Glühbirne, die Badewanne, das Reisegrammophon. Sie sind Apparate der Mechanisierung unseres Tageslebens. Ihre genormte Form ist unpersönlich. Ihre Anfertigung erfolgt serienweise. Als Serienartikel, als Serieneinrichtung, als Serienbauteil, als Serienhaus. Das standardisierte Geistesprodukt heisst Schlager. Dem Halbnomaden des heutigen Wirtschaftslebens bringt die Standardisierung seines Wohnungs-, Kleidungs-, Nahrungs- und Geistesbedarfes lebenswichtige Freizügigkeit, Wirtschaftlichkeit, Vereinfachung und Entspannung. Die Höhe unsrer Standardisierung ist ein Index unsrer Gemeinwirtschaft.«⁸

Auch der 1928 am Bauhaus veröffentlichte Text »bauen«⁹ darf als programmatisches Bekenntnis zu einem positivistischen beziehungsweise naturwissenschaftlich fundierten Funktionalismus gelten. Den Entwurfsprozess versteht Meyer hier als wissenschaftliche Forschungsarbeit, bei der Lösungen berechnet werden. Das Ideal ist der Ingenieur, nicht der bildende Künstler. Die klassische Idee des Entwurfs als einer künstlerischen Komposition ist für ihn eine veraltete, lächerliche Vorstellung.¹⁰ Auch hier macht Meyer deutlich, dass er individuelle Lösungen ablehnt und stattdessen gleiche Standardlösungen favorisiert, die durch eine Gemeinschaft verwirklicht werden: »bauen – wird so aus einer einzelangelegenheit von einzelnen (gefördert durch arbeitslosigkeit und wohnungsnot), zu einer kollektiven angelegenheit der volksgenossen. bauen ist nur organisation: soziale, technische, ökonomische, psychische organisation.«¹¹

Meyer betrachtet Gleichheit also als fundamentalen Wert. Er interpretiert sie als absolute Gleichförmigkeit und Unterschiedslosigkeit. Demnach steht jedem Menschen das genau Gleiche zu, unabhängig von individuellen Bedürfnissen oder Verdiensten. Diese

Art von Gleichheit betrachtet er, wie man im Folgenden sehen wird, als Frage der Gerechtigkeit: Gerechtigkeit bedeutet für ihn absolute Gleichheit.

Praxis: Siedlung Freidorf in Muttenz (1919–1923)

Eine konkrete Umsetzung der skizzierten Auffassung Meyers stellt die 150 Wohnhäuser umfassende Siedlung Freidorf in Muttenz bei Basel dar. Sie ist von Meyer in städtebaulicher Hinsicht auf einem dreieckigen Grundstück streng orthogonal und ›rational‹ organisiert, nachdem er zunächst auch eine ›malerische‹ Organisation mit gekurvten Straßenzügen erwogen hat. Die Wohnungen sind in Reihenhäusern untergebracht. Diese gibt es zwar in verschiedenen Größenvarianten, sind aber alle gleich aufgebaut – und zwar im Grundriss, aber auch in der Gestaltung und in den Bauelementen, die normiert verwendet werden.

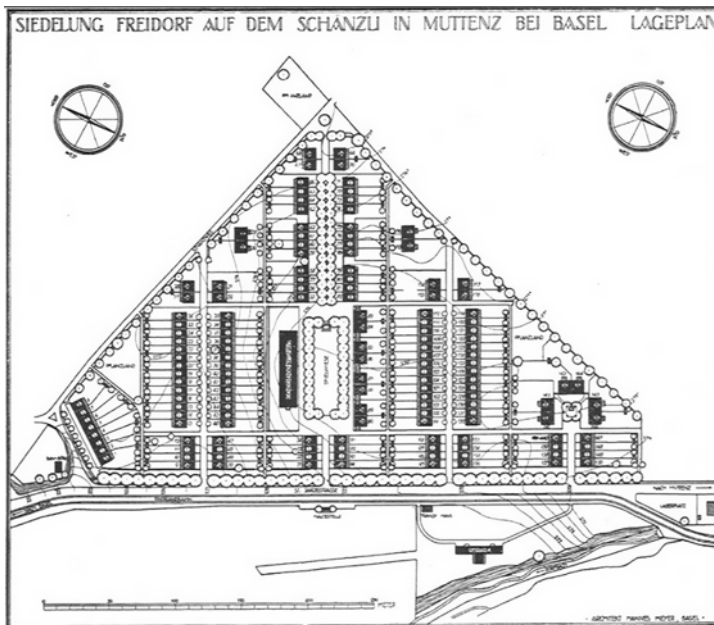


Abb. 1: Hannes Meyer, um 1920



Abb. 2: Siedlung Freidorf. Fotograf: Theodor Hoffmann, Basel (1860–1925),
1. Januar 1924

Im Äußeren ist die Gestaltung zurückhaltend modern und erinnert an den Heimatschutzstil von Tessenow oder Schmitthenner. Die Konstruktion der Gebäude erfolgt ebenfalls auf Basis normierter, modularisierter und gleicher Einheiten, was Meyer besonders hervorhebt: »Ein Zellenbau. Typisiert, normalisiert, standardisiert, elektrifiziert. Mit viererlei Fenstern und viererlei Türen. Mit einziger Scheibennorm aller 1742 Fenster und mit einziger Füllungsnorm aller 1350 Zimmertüren. Mit Normaltyp der 150 Badewannen, 150 Zentralöfen, 150 Elektroherde, 150 Waschherde, 150 Elektroboiler. Mit Normalzimmerlänge, Normalzimmerhöhe, Normaltreppentritt, Normalglaslaube und Normalgartenhaus. Mit genormter Dachneigung, genormtem Dachgesims, genormtem Abfallrohr, genormter Abortgrube. Mit der Norm von Glockentaster, Ladenbeschlag, Haustürschloss, Fensterolive . . . und wo des Siedlers Sonderwunsch genormte Ausführung durchbrach, ging von ihm bezahltes Ding unentschädigt ins Eigentum Aller; Vergesellschaftung des Luxus!«¹²

Zusätzlich gibt es ein großes Genossenschaftshaus, denn die Bewohner der Siedlung verstehen sich auch als weltanschauliche Gemeinschaft und organisieren gemeinsame Aktivitäten. In einem Artikel zur Siedlung zeichnen sich die schon erwähnten Motive ab, die Meyer in der Folge immer wichtiger werden. Dazu zählen das Streben nach Wahrheit in der Architektur,¹³ der Vorrang der Gemeinschaft vor dem Individuum und die standardisierte und damit gleiche Konstruktion und Ausstattung. Diese Motive wählt Meyer zwar auch aufgrund ökonomischer Vorteile, vor allem aber deswegen, weil sie seinem egalitaristischen Ideal entsprechen. Er schreibt 1925, also kurz nach der Fertigstellung der Siedlung: »Wie unruhige Vielgestalt heutiger Stadtbilder nur Niederschlag ist durcheinanderstrebender Einzelabsichten der Bewohner, so ist Freidorfs Bauanlage nur Offenbarung seines innern Geistes und Verkörperung dieses Versuches einer Lebensge-

meinschaft von 150 Familien im bienenwabenähnlichen Zellenbau einer Siedlung. Derart entspricht strenger Satzung innern Aufbaues straffe Gliederung des Aeussern, Einhelligkeit der Siedler die Einheitsform der Häuser, die Gleichartigkeit und Gleichfarbigkeit der Hausblöcke und der Gleichklang der Hausteile. Denn die Stützen der Gemeinschaft wurden zu Säulen des Bauwerkes: Einfachheit, Gleichheit, Wahrhaftigkeit.«¹⁴ Bei Meyer bekommt also jeder Bewohner genau das Gleiche, unabhängig von individuellen Vorlieben oder Bedürfnissen. Absolute Gleichheit wird idealisiert und mit Gerechtigkeit gleichgesetzt.

Ein Beispiel für ein anderes Verständnis des Verhältnisses von Gleichheit und Gerechtigkeit in der Architektur ist Bruno Tauts ab 1925 gebaute Hufeisensiedlung in Berlin. Diese ist mit circa 2000 Wohnungen wesentlich größer, steht aber ebenfalls unter wirtschaftlichem Druck. Trotzdem fördert Taut mit einfachen Mitteln bewusst eine Individualisierung. So baut er zum einen sehr unterschiedliche Haustypen, schafft in der städtebaulichen und straßenräumlichen Konfiguration vielfältige Lösungen und erreicht selbst bei gleichen Haustypen eine Individualisierung, zum Beispiel, indem er Türen, Fenster und auch den Putz farbig unterschiedlich fasst. Individualität äußert sich zwar zum Teil nur in der Farbe, aber die grundlegende Idee wird dennoch deutlich: Nicht Gleichheit als Ideal und als Synonym für Gerechtigkeit, sondern so viel Individualität, wie die Rahmenbedingungen es erlauben. Jedem mit seinen Bedürfnissen gerecht zu werden, ist das Ideal der Gerechtigkeit bei Taut; sein Ziel, die Verwirklichung der individuellen Persönlichkeit zu ermöglichen. Gemeinschaft denkt er von den Individuen her. Absolute Gleichheit würde für ihn bedeuten, dem Einzelnen gerade nicht gerecht zu werden, weil seine Individualität unbeachtet bliebe.¹⁵



Abb. 3: Eingangstüren, Hufeisensiedlung Berlin von Bruno Taut

Bei Meyer verhält es sich fundamental anders: Jedes Individuum bekommt genau das Gleiche, unabhängig von seinen individuellen Bedürfnissen. Wenn es individuelle Bedürfnisse gibt, dann werden diese nur erfüllt, sofern die individuellen Objekte oder Anfertigungen in den Besitz der Gemeinschaft übergehen. Das ist insofern konsequent, als Meyer das Individuum von der Gemeinschaft her denkt und es dieser explizit unterordnet.

Wieviel Gleichheit gehört zur Gerechtigkeit?

Was lässt sich aus Sicht der Moralphilosophie zu den in der Architektur erhobenen Gerechtigkeitsforderungen sagen? Die einigermaßen unbefriedigende Antwort lautet: Es kommt darauf an.

Dass Gerechtigkeit ein universeller Wert ist, braucht an dieser Stelle nicht gesondert begründet zu werden. Zu fragen ist aber, wie Gerechtigkeit mit Gleichheit zusammenhängt, warum die Forderung nach Gerechtigkeit in der Architektur erscheint und ob diese Forderung überhaupt berechtigt ist. Schließlich können wir fragen, was diese Überlegungen für die Praxis bedeuten. Was ist in der Architektur ›gerecht‹? Wie zeigt sich in der konkreten Bauweise der Zusammenhang mit Gleichheit? Denn es ist keineswegs eindeutig, wie die bauliche Umsetzung eines moralischen Wertes aussehen könnte. Der Blick in die Geschichte und in das aktuelle Architekturgeschehen zeigt sogar, dass hier viele Lösungen versucht wurden, die kaum überzeugen können.

Gerechtigkeit und Gleichheit

Gerechtigkeitsfragen sind immer auch Fragen des Ausgleichs beziehungsweise der Gleichheit. Die tief verwurzelte, menschliche Intuition besagt, dass die Waage der Justitia ausgewogen sein sollte. Strittig ist lediglich, was in die Waagschalen geworfen werden darf oder muss: Zählt jeder Mensch ›ohne Ansehen der Person‹ gleich oder wird nach Verdienst oder Würde der einzelnen Personen gemessen? Ist ersteres der Fall, dann spricht man von arithmetischer Gerechtigkeit. Ein Beispiel wäre das Stimmrecht in Demokratien, das jedem Bürger genau eine Stimme zuteilt. Von geometrischer Gerechtigkeit spricht man dagegen, wenn die Zuteilung eines Gutes X proportional zu Verdienst oder sonstigen Kriterien erfolgt. Jeder bekommt dann so viel, wie er verdient.¹⁶ Beide Gerechtigkeitsverständnisse entsprechen intuitiven Annahmen. Aber sie zeigen: Das Verhältnis von Gerechtigkeit und Gleichheit ist prekär. Es muss je nach einer genauen Prüfung der konkreten Umstände neu bestimmt werden; und es verlangt nach einer Entscheidung hinsichtlich der Messmethode.

In einem ersten Schritt lässt sich also festhalten: Gerechtigkeit hängt eng mit Gleichheit zusammen. Dennoch ist nicht per se klar, wie Gleichheit auf Gerechtigkeit zu beziehen ist.

Gerechtigkeit in der Architektur

Dies gilt auch für die Architektur. Die Frage, wer, wo, wie und um welchen ökonomischen Einsatz wohnen darf, ist im Kern die für die Architektur ausformulierte Frage nach der Beziehung von Gleichheit und Gerechtigkeit.¹⁷ Solcherart als ›soziale Frage‹ formuliert kann sie, wie die Geschichte zeigt, Revolutionen auszulösen, eben weil es als Frage der Gerechtigkeit empfunden wird, wer wie wohnen kann oder wohnen muss.

Aus Sicht der Ethik geschieht diese Bezugnahme durchaus mit Berechtigung: Architektur muss als Bedingung der Möglichkeit des guten Lebens – in einem philosophischen Sinn – verstanden werden. Architektur hat für den Menschen insofern keine akzidentelle, sondern eine existenzielle Bedeutung.¹⁸ Jeder Mensch kann mit Recht fordern, nicht einfach ausgeschlossen zu werden. Er kann auf eine angemessene beziehungsweise menschenwürdige Berücksichtigung bestehen. Was aber als angemessen gilt, war und ist umstritten und muß im Einzelfall ausgehandelt werden. Dabei sollte die Gleichheitsidee als ein Maßstab Berücksichtigung finden.

Gleichheit und Gerechtigkeit in der Architektur

Mit anderen Worten: Das Verhältnis von Gleichheit und Gerechtigkeit in der Architektur scheint eine prekäre und instabile Konstellation zu sein, die eine permanente Neu- und Nachjustierung nötig macht. Allerdings wird sie oft auch ideologisch determiniert. Hier handelt es sich vermutlich um ein systemisches Phänomen; zumindest für die Zwanzigerjahre aber kann man festhalten, dass die so genannte ›Wohnungsfrage‹ als eine Frage der Gerechtigkeit angesehen wurde. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, der für Heerscharen von durch Krieg und Inflation verarmten Menschen auch eine hochprekäre Wohnsituation bringt, ist das verständlich. Von daher ist auch nachvollziehbar, dass viele Architekten, so wie Hannes Meyer, eine radikal egalitäre Position beziehen. Manche Planungen der damaligen Zeit, die uns heute bisweilen geradezu bizarr radikal oder sogar dystopisch anmuten, lassen sich vor dem Hintergrund der Nachkriegsnot erklären, weil eine als große Ungerechtigkeit empfundene Ungleichheit auch und vor allem in der Wohnraumverteilung existierte.

Trotzdem ist die fundamentale Gleichsetzung von Gerechtigkeit und absoluter Gleichheit in der Architektur problematisch. Sie kann nur von einer Anthropologie ausgehen, die unterkomplex ist; oder sie erscheint schlichtweg als ideologisch motivierte Setzung gleicher Bedürfnisse bei allen Menschen, Bedürfnisse, die zudem häufig auf ein Mindestmaß reduziert werden. Ein Beispiel für eine solche, minimale Anthropologie findet sich in Meyers erwähntem Text »bauen«: »01. geschlechtsleben 02. schlafgewohnheit 03. kleintierhaltung 04. gartenkultur 05. körperpflege 06. wetterschutz 07. wohnhygiene 08. autowartung 09. kochbetrieb 10. erwärmung 11. besonnung 12. bedienung. solche forderungen sind die ausschließlichen motive des wohnungsbaues.«¹⁹

Offensichtlich wird Meyers Anthropologie der Komplexität menschlicher Wohnbedürfnisse nicht gerecht. Aus Sicht der Gleichwertigkeit der Menschen, welche die Ethik anerkennt, wird bei Meyer eine Gleichheit der Menschen – und daraus eine Gleichheit der Bedürfnisse. Entsprechend sieht es Meyer dann als gerecht an, wenn alle Menschen einheitliche Güter – Objekte, Bauwerke – bekommen, auch wenn sie individuell ganz

unterschiedliche Bedürfnisse und Wünsche haben. Dass es sich hier um einen falschen Schluss handelt, beziehungsweise sogar um einen ideologisch motivierten Schluss, dem eine unterkomplexe Anthropologie zugrundliegt, ist offensichtlich.

Aber Hannes Meyer ist nicht der Einzige, der so argumentiert. Die Architekturmoderne im Allgemeinen zeichnet sich vielfach durch ein inadäquates Menschenbild aus; sie wird weder dem Menschen als Individuum noch den Menschen als Gruppe wirklich gerecht. Zu schnell wurde Gleichheit angenommen, wo diese gar nicht existiert, beziehungsweise Gleichheit gefordert, wo diese nicht angemessen ist. Ein Resultat ist die zum Beispiel von Alexander Mitscherlich in den Sechzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts beklagte ›Unwirtlichkeit unserer Städte‹;²⁰ ein tragisches Ergebnis angesichts der guten Absichten vieler Protagonisten und des Ziels, einem neuen Menschen den Weg zu bereiten und ihm Obdach zu bieten.

Über alle Tragik hinaus lauert hier allerdings eine echte Gefahr: Die ideologisch motivierte Schwärmerei für Gemeinschaft und Gleichheit kann gefährlich werden, wenn sie zu einer letztlich unmenschlichen Weise der Gestaltung des menschlichen Zusammenlebens führt, bei der die Wünsche und Vorstellungen der Individuen keine Rolle mehr spielen. Dann »beherrscht« die Gemeinschaft, so wie Meyer schreibt, in der Tat das »Einzelwesen«. Die ›Neue Welt‹, die Meyer so preist, zeigt ihr Gesicht dann als Dystopie im Sinne der ›schönen neue Welt‹ von Aldous Huxley.

Ausblick

Das Verhältnis von Gleichheit und Gerechtigkeit im Allgemeinen und in der Architektur im Besonderen bleibt also ein prekäres. Es ist somit je neu zu verhandeln. Auf der einen Seite wurden und werden große Ungleichheiten beim Wohnen als große Ungerechtigkeiten empfunden. Im Gegensatz von Hütten und Palästen spiegeln sich soziale Unterschiede, die als ungerecht angesehen wurden und werden – und oft genug auch zu mehr oder weniger gewaltsamen Korrekturen führten. Grundlegend ist dabei die Annahme der prinzipiellen Gleichwertigkeit der Menschen. Sie lässt die extremen Ungleichheiten in der Wohnweise zumindest begründungsbedürftig erscheinen und macht diese Ungleichheiten für viele auch nicht begründbar.

Auf der anderen Seite wird aber auch eine absolute Gleichheit im Sinne einer arithmetischen Gerechtigkeit als ungerecht empfunden; ›ungerecht‹ zumindest im Sinne von ›nicht adäquat‹. Oder konkret: Die Bereitstellung von Standardeinheiten für alle Menschen bedeutet nicht, diese gerecht zu behandeln, wenn es zur Gerechtigkeit gehört, auch das Individuum zu berücksichtigen, denn offensichtlich verstehen sich Menschen als Individuen mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Vorlieben.

Bei der Frage nach den Maßstäben, anhand derer sich das Verhältnis von Gleichheit und Gerechtigkeit bestimmen lässt, können die Ethik und auch die Anthropologie valide begründete Maßstäbe und sinnvolle Modelle aufstellen. Das bedeutet aber leider keineswegs, dass damit klar wäre, was man in der Architektur konkret tun sollte. An diesem Punkt erscheint das Problem der Übersetzung von theoretischer Forderung zu konkreter, baulicher Umsetzung. Gerechtigkeit ist somit ein Wert, der zwar auch in der Architektur angestrebt werden sollte, dessen Umsetzung und Bezug zur Gleichheit jedoch

permanent ausgehandelt werden muss. Dies erfordern nicht zuletzt die sich ständig ändernden Umstände des Bauens.

Eine ethische Untersuchung kann vor diesem Hintergrund zwar keine konkreten baulichen Empfehlungen geben. Sie kann aber – erstens – die Orientierung an einem allgemeinen moralischen Prinzip fordern. Zweitens stehen durch Ethik und philosophische beziehungsweise auch psychologische Anthropologie sinnvolle Methoden zur Verfügung, um auch in der Architektur mit den entsprechenden Fragen systematisch und sinnvoll umzugehen. Drittens ergibt der Blick in die Geschichte Hinweise auf mögliche Fehlerquellen, die man im Umgang mit der Frage des Verhältnisses von Gleichheit und Gerechtigkeit in der Architektur in Zukunft vermeiden könnte.

Mit anderen Worten: Wir werden uns der Frage, wie das Verhältnis von Gleichheit und Gerechtigkeit in der Architektur zu interpretieren ist, immer wieder aufs Neue stellen müssen – aber wir können die Art und Weise, wie wir das tun, verbessern.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Biographie Meyers: Droste – Kleinerüschkamp 1989.
- 2 Kieren 1990, 1992; Droste – Kleinerüschkamp 1989.
- 3 Am 13.2.1927 an Willy Baumeister, zitiert nach Poerschke 2005, 158 Anm. 59.
- 4 Vgl. den Aufsatz »Die neue Welt«: Meyer 1926.
- 5 Kieren 1990.
- 6 Ein besonders interessantes Beispiel für Archäologen und alle, die auf die eine oder andere Weise mit Geschichte zu tun haben, ist folgende Passage: »Jedes Zeitalter verlangt seine eigene Form. Unsre Aufgabe ist es, unsre neue Welt mit unsren heutigen Mitteln neu zu gestalten. Jedoch die Last unsres Wissens um das Vergangene drückt und unsre hohe Schulung birgt die Tragik der Hemmung auf unsren neuen Wegen. Die rückhaltlose Bejahung der Jetztzeit führt zur rücksichtslosen Verleugnung der Vergangenheit. Die alten Einrichtungen der Alten veralten, die Gymnasien und die Akademien. Die Stadttheater und die Museen veröden. Die nervöse Ratlosigkeit des Kunstgewerbes ist sprichwörtlich. Unbelastet von klassischen Allüren, künstlerischer Begriffsverwirrung oder kunstgewerblichem Einschlag erstehen an deren Stelle die Zeugen einer neuen Zeit: Muster-Messe, Getreide-Silo, Music-Hall, Flug-Platz, Bureau-Stuhl, Standardware. Alle diese Dinge sind ein Produkt der Formel: Funktion mal Oekonomie. Sie sind keine Kunstwerke. Kunst ist Komposition, Zweck ist Funktion. Die Idee der Komposition eines Seehafens erscheint uns unsinnig, jedoch die Komposition eines Stadtplanes, eines Wohnhauses . . .?? Bauen ist ein technischer, kein ästhetischer Prozess, und der zweckmässigen Funktion eines Hauses widerspricht je und je die künstlerische Komposition. Idealerweise und elementar gestaltet wird unser Wohnhaus eine Wohnmaschinerie.« (Meyer 1926, 221)
- 7 Meyer 1926, 221.
- 8 Meyer 1926, 223.
- 9 Meyer 1928.

- 10 »alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel (funktion mal ökonomie). alle diese dinge sind daher keine kunstwerke: alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig. alles leben ist funktion und daher unkünstlerisch. die idee der »komposition eines seehafens« scheint zwerchfellerschütternd!« (Meyer 1928, 12). Eine folgerichtige Konsequenz dieses Architektur- und Entwurfsverständnisses ist die Arbeitsteilung auch im Entwurf. Meyer versteht den Entwurfsprozess als kollektive Aufgabe, die die Zusammenarbeit von verschiedenen Spezialisten erfordert. Am Bauhaus führt er so genannte vertikale Baubrigaden ein, in denen ältere und jüngere Semester gemeinsam Projekte bearbeiten.
- 11 Meyer 1928, 13.
- 12 Meyer, 1925.
- 13 In der der Forderung nach Wahrhaftigkeit bzw. Ehrlichkeit wird besonders die Gegnerschaft zum als verloggen empfundenen Historismus deutlich. Hier kommen selbst so unterschiedliche Geister wie Le Corbusier und Paul Schmitthenner zusammen und auch Hannes Meyer ist hier mit von der Partie.
- 14 Meyer 1925, 49.
- 15 In seinem Buch ›Die Neue Wohnung‹ von 1924 zieht Taut am Ende eine Art Fazit und schreibt: »Der Hausbau wird jetzt gleichzeitig Wohnungsbau sein, und zwar in einer Einheit, die uns bis heute fremd ist; denn was die Bewohner jetzt hineinbringen werden, ist nur noch ihr eigenes Leben und das ihm entsprechende bewegliche Gerät. Es ist schon vorher berührt worden, daß dieses Leben jetzt zu viel kräftiger und auch persönlicher Gestaltung kommen kann; denn in der Freiheit vom Wust entwickelt sich die Persönlichkeit erst völlig.« Eine ähnliche Haltung findet sich nicht bei vielen Architekten der Moderne, wohl aber bei Josef Frank, der auch im roten Wien immer die Position vertritt, dass nicht die großen Wohnblocks mit gleichen Einheiten die Lösung in der so genannten ›Wohnungsfrage‹ sind, sondern die individuellen gleichsam personalisierten Häuschen. Und auch innenarchitektonisch vertritt Frank eine Position der ›Ungleichheit‹ (Taut 1924, 103–104).
- 16 Der ›klassische‹ Ort für diese Überlegungen ist Aristoteles' Nikomachische Ethik: Aristoteles 1985.
- 17 Die Forderung nach Gerechtigkeit taucht in der Architektur daneben auch auf vielfältige andere Weise auf, nicht nur als Forderung nach sozialer Gerechtigkeit. Zu nennen wären hier beispielsweise die Forderung nach Nachhaltigkeit, die eine in Raum und Zeit ausgeweitete Gerechtigkeitsforderung ist; zu nennen wären aber auch die Themen einer gendersensiblen oder einer für kolonialistische Prägungen sensiblen Architektur. Außerdem könnte man die Forderung nach Gerechtigkeit auch auf den Entstehungsprozess von Architektur beziehen, wodurch sich wiederum eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte ergibt, auf die hier ebenfalls nicht eingegangen wird.
- 18 Vgl dazu ausführlich: Düchs 2011, 2012, 2020 sowie Düchs – Illies 2017.
- 19 Meyer, 1928, 12.
- 20 Dabei muss man einschränkend hinzufügen, dass es selbstverständlich auch gut funktionierende und menschengerechte Beispiele von Siedlungen der Moderne oder der Nachkriegszeit gibt.

Literatur

- Bien 1985: G. Bien (Hg.), Aristoteles. Nikomachische Ethik ⁴ (Hamburg 1985)
- Düchs 2011: M. Düchs, Architektur für ein gutes Leben. Über Verantwortung, Ethik und Moral des Architekten (Münster 2011)
- Düchs 2012: M. Düchs, Edel sei der Architekt, hilfreich und gut. Zum Berufsethos der Architekten, in: W. Nerdinger (Hg.), Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes II (München 2012) 418–427
- Düchs 2020: M. Düchs, Menschliche Architektur. Eine philosophische Annäherung (Habilitation, Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2020)
- Düchs – Illies 2017: M. Düchs – Chr. Illies, Wer wohnt hier eigentlich? Eine unzeitgemäße anthropologische Fussnote zu The Ethical function of Architecture, Wolkenkuckucksheim 22, 36, 87–113
- Droste – Kleinerüschkamp 1989: M. Droste – W. Kleinerüschkamp, Hannes Meyer 1889–1954. Architekt, Urbanist, Lehrer (Zürich 1989)
- Kieren 1990: M. Kieren, Hannes Meyer. Dokumente zur Freiheit. Architektur- und Gestaltungsversuche 1919–1927 (Heiden 1990)
- Kieren 1992: M. Kieren, Hannes Meyer – unversöhnliches Abschiedswinken gepaart mit neuer Stildebatte, 1930, Unsere Kunstdenkmäler: Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 43, 4, 1992, 548–561
- Meyer 1925: H. Meyer, Die Siedlung Freidorf, Das Werk 12, 2, 1925, 40–51
- Meyer 1926: H. Meyer, Die Neue Welt, Das Werk 13, 7, 1926, 205–224
- Meyer 1928: H. Meyer, Bauen, Bauhaus 2, 4, 1928, 12–13
- Meyer 1929: H. Meyer, Bauhaus und Gesellschaft, Bauhaus 3, 3–1, 1929, 4
- Meyer-Bergner 1980: L. Meyer-Berger (Hg.), Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe und Projekte (Dresden 1980)
- Meyer – Wittwer 1927a: H. Meyer – H. Wittwer, Die Petersschule Basel. Wettbewerbsentwurf 1926, Bauhaus 1, 2, 1927, 5
- Meyer – Wittwer 1927b: H. Meyer – H. Wittwer, Ein Völkerbundgebäude für Genf. Wettbewerbsentwurf 1927. 3. Preis, Bauhaus 1, 4, 1927, 6
- Mitscherlich 1996 [1965]: A. Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden (Frankfurt a.M. 1996)
- Poerschke 2005: U. Poerschke, Funktion als Gestaltungsbegriff. Eine Untersuchung des Funktionsbegriffs in architekturtheoretischen Texten (Diss. Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg 2005)
- Taut 2001 [1924]: B. Taut, Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin (Berlin 2001)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Public domain, via Wikimedia Commons

Abb. 2: Quelle: Online Archivkatalog Staatsarchiv Basel-Landschaft via Wikimedia Commons

Abb. 3: Photo by BenBuschfeld via Wikimedia Commons



**DER PROVOKANTE
ANBLICK DES BILDWERKS
forderte geradezu heraus,
Reiter und Pferd in ihre
Einzelteile zu zerschlagen**

Pferd und Mensch auf der Akropolis von Athen¹

Wolfgang Filser


Vorliegender Beitrag handelt von Gleichheiten und Ungleichheiten, von Distinktion und ikonographischer Devianz im Medium spätarchaischer Vasenbilder und Marmorskulpturen aus Athen – und ein wenig auch von darin aufscheinenden Geschlechterrollen. Die Zeugnisse werden dazu auf Basis einer bestimmten Konstellation betrachtet, die Fragen zur sozialen Realität der Bildwerke, der Weihenden sowie der Rezipientinnen und Rezipienten provoziert.

Vor den Weihungen der Athener Akropolis sei aber zunächst kurz, doch aus nächster Nähe auf ein großformatiges Schaleninnenbild des Lysippidesmalers geblickt. Mit Beschreibung und Deutung allein dieses Bildes, das seltsamerweise bislang kaum die Beachtung der Spezialisten fand, ließe sich ein ganzes Buch zur spätarchaischen Vasenmalerei füllen – denn es ist ein besonderes Bild auf einem besonderen Bildträger (Abb. 1).² Von der Gleichartigkeit, um nicht zu sagen, Monotonie spätschwarzfiguriger Vasenmalerei ist hier noch nichts zu erkennen: Es handelt sich um die größte bekannte schwarzfigurige Schale, über einen halben Meter durchmessend. Sie war sicher kein Gebrauchsobjekt beim Trinkgelage, sondern als Bildträger und Weihgeschenk für einen Gott konzipiert. Vielleicht wurde sie schließlich auf einem Scheiterhaufen verbrannt.³

Nur allmählich vermag man im Schaleninneren noch einen Zug von Reitern und Soldaten zu erkennen. Dieser Zug teilt sich in der unteren Bildmitte – das Rundbild wird durch die Darstellung im Tondo ausgerichtet – nach beiden Seiten auf und läuft auf zwei, in einem Wagenkasten aufgerichtete Männer zu. Dort scheinen sich die ohnehin schon extreme Figurendichte und der ausufernde Aufwand der Details, die das Auge wohl schon im unversehrten Zustand der Schale zu einem fast schmerzhaft konzentrierten Blick zwangen, zu überschlagen. Diese Steigerung ist Ausdruck der Außergewöhnlichkeit des Bildes: Sie zeigt sich in der Abweichung von Darstellungsnormen, denen Bilder mit vergleichbarem Thema folgen – Szenen aufbrechender Krieger, in welchen unterschiedliche Soldaten gemeinsam erscheinen.⁴ Entscheidend ist dort, dass keine soziale Hierarchie unter den Soldaten ausgedrückt wird. Diese existiert nur zwischen den

Wolfgang Filser (University of Copenhagen, The Saxo Institute, Department of Archaeology, Classical Archaeology);

wolfgang.filser@hum.ku.dk;

 © Wolfgang Filser 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Kriegern und ihren Dienern, den Wagenlenkern, Knappen und Stallknechten. Ein solcher Stallknecht findet sich auch auf der Schale im British Museum (Abb. 2), wo ein Junge, der halb von einem Pferd, halb von einem Rundschild verdeckt wird, das Anspannen der Pferde erledigt. Diese Darstellungsweise des vor der Deichsel stehenden Knechtes gehört zum Standard derartiger Anschirrungsszenen. Sie kann nur eines bedeuten: Das Gespann wurde eben erst zur Abfahrt bereit gemacht.⁵ Es handelt sich also um eine ins Monumentale gesteigerte Szene der Kriegerausfahrt.



Abb. 1: Schalentondo des Lysippidesmalers, um 530/520 vor Christus

Dabei werden die Bildkonventionen des Themas mehrfach gebrochen, und hier liegt die Eigenart der Darstellung. Ob der Maler selbst eine so pompöse Ausfahrt in Athen gesehen haben mag, bleibt ungewiss. Auch wird man heute nicht mehr ohne Weiteres Wolfgang Helbig folgen, der bald nach dem Auftauchen der Schale mutmaßte, dass mit den Männern im Wagen spezifische Personen aus der athenischen Tyrannenfamilie gemeint sind.⁶ Wichtig ist dagegen: Erst die konkrete Konstellation der Bilder, welche die Gleichheit der Figuren suspendiert, brachte Helbig zu seiner Deutung. Denn beim Lysippidesmaler erscheinen selbst die vornehmen Reiterfiguren des Frieses dem Paar im Wagen wie eine Gefolgschaft untergeordnet. Der unzweideutige Statusunterschied zwischen den prächtig gekleideten, von Dienern umgebenen Figuren im Wagenkasten einerseits, den übrigen Soldaten andererseits verbietet die herkömmliche Lesart, die zur Schlacht ausziehende, attische Kriegergemeinschaften erkennen möchte; Männer der Elite womöglich, ähnlich jenen, die auf gleichzeitigen Vasenbildern egalitär anmutende Gelage feiern. Beinahe alle Figuren – die in skythisch-orientalischer Tracht mit Zipfmützen und gemusterten Beinkleidern auftretende und um den Wagenkasten positionierte Leibgarde ebenso wie die Hopliten, die Bogenschützen und die Reiter – blicken

auf die Männer im Wagen, gerade so, als erwarteten sie das Signal zum Aufbruch. Diesen unübersehbaren Statusunterschied unterstreicht die Tatsache, dass die zwei Männer nicht in Rüstung erscheinen, sondern in feinen Mänteln, obwohl man anscheinend gerade in die Schlacht zieht. Die beiden Männer werden also nicht kämpfen, sondern, wie der von seiner Leibgarde umgebene persische König, befehlen. Ist aber die Tatsache, dass das Bild erstens von der herkömmlichen Darstellungsweise, die beim Aufbruch den dienenden Wagenlenker hinter den Wagenbesitzer in Hoplitenrüstung setzt, abweicht und sich zweitens in seiner Komposition auf die Zweiergruppe konzentriert, ein Beleg dafür, dass der Maler eine spezifische Szene und bestimmte Personen meinte?



Abb. 2: Detail des Schalentondos des Lysippidesmalers, um 530/520 vor Christus

Während der Blütezeit der Tyrannis wurde offenbar ein Bild geschaffen, das eine klare soziale Hierarchie aufweist. Dies kommt bei diesem und verwandten Bildthemen der attischen Vasenmalerei nicht vor, weder früher noch später. Der Maler hat sich obendrein dafür entschieden, die Dominanz der beiden Personen nicht nur durch Kleidung und Komposition zum Ausdruck zu bringen. Er demonstriert ihre Autorität auch dadurch, dass er die beiden Personen als einzige in einem Vierspanner zeigt, Ausdruck höchsten Sozialprestiges. Durch die Veränderung und Steigerung der herkömmlichen Ikonographie scheint die ganze Polis zum Oikos der beiden Männer im Wagenkasten zu werden.

Mit Blick auf die anschließenden Erwägungen muss Folgendes festgehalten werden.

Erstens: Die Schale bietet ein zu ihrer Zeit seltenes Bild sozialer Ungleichheit. Sie erreicht dies durch ikonographische Devianz, durch die Kombination des Zuges von Reitern und Soldaten mit dem Motiv einer Anschirrung, durch die zum Bersten gesteigerte Personendichte und durch die Wahl des umlaufenden Frieses als Format. Weder verlässt die Gruppe einen Ort, noch kommt sie hier an: Wie in einem Giebfeld läuft alles auf die

Mittelgruppe zu, die durch die Orientierung des Tondobildes definiert wird. Im Tondo erscheint der auf einem geilen Esel reitende Dionysos mit seinem Gefolge, mit zwei Satyrn und einer Mänade.⁷ In unübersehbarer Parallele zu den beiden Anführern des Frieses scharft sich die mythische Gefolgschaft um ihren Herrn. Durch diese zusätzliche visuelle Verstrebung wird offenbar, wie sehr der Rundfries aus dem Rahmen fällt.

Zweitens: Es gibt keinen Grund, die Szene des Frieses im Mythologischen zu verorten. Nichts weist auf die homerischen Epen, kein ikonographisches Merkmal in Richtung Olymp.⁸ Einzig im Tondobild öffnet sich ein kleines Fenster in ein mythologisches Paralleluniversum.

Drittens: Es fällt das Näheverhältnis zwischen den besonders sorgfältig gezeichneten Männern und Pferden auf. Dazu gehören auch die in skythisch-orientalischer Tracht gekleideten Personen um das Paar im Wagenkasten.

Nun auf die Akropolis. Mit großer Kunstfertigkeit bemalte und beschriftete – der Signatur zufolge – Nearchos eine Generation vor dem Lysippidesmaler einen Kantharos, der als Weihgeschenk in das Zentralheiligtum Athens gelangen sollte (Abb. 3).⁹ Es handelt sich wohl um die älteste Überlieferung einer Anschirrungsszene in der attischen Vasenmalerei. Der Mann links, der seine Pferde eigenhändig an den Wagen spannt, ist kein Geringerer als Achill, der im Brustpanzer und mit langer Haartracht steht. Er fasst das Pferd behutsam am Kopf, während er eine Leine am Halfter anbringt. Nicht nur ihm, auch seinen Pferden hat der Maler Namen beigeschrieben, was die Tiere über ihre variierenden Mähnen und Fellfarben hinaus unterscheidet. Noch sind lediglich drei Pferde, nämlich die beiden links der Deichsel, angeschirrt. Von rechts kommt ein Diener und führt das vierte, einen Schimmel, am Halfter herbei. Bedauerlicherweise ist nicht mehr von dieser Szene erhalten, etwa der Fahrer im Wagenkasten, vielleicht Automedon.

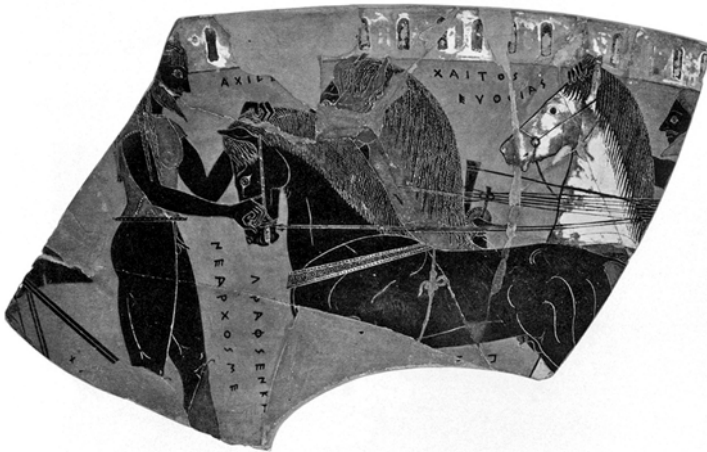


Abb. 3: Kantharosfragment des Nearchos, um 570/560 vor Christus

Der besondere Aufwand der Ritzzeichnung liegt im Haar. Achill und seine ihm auch im Epos so eng verbundenen Pferde werden durch die überaus reiche und geschickte Wiedergabe der jeweiligen Haarpracht einander angeglichen. Namen und Farbigkeit geben jedoch einen konträren Impuls: Sie betonen die Isolierung der einzelnen Körper, die Differenz innerhalb der gegebenen Gleichheit. Durch die Namensbeischriften der Figuren steigerte der Maler diese Individualisierung und Nobilitierung der Pferde zusätzlich.¹⁰ So trat das Weihgeschenk in einen konkurrierenden Dialog mit den Marmorstandbildern der Akropolis – allen voran mit den Statuen junger Frauen, den Koren: Denn sie sind während des sechsten Jahrhunderts die dominierenden Weihgeschenke im Zentralheiligtum der Polis, eine Tatsache, die auch heute noch jedem Besucher des Akropolismuseums deutlich vor Augen steht.

Der von Nearchos bemalte Kantharos entstammt einer Zeit, in der auf der Akropolis eine Entwicklung ihren Anfang nahm, an deren Ende das Zentralheiligtum mit ausgesprochen anspruchsvollen Bildern von Frauen, Reitern und Pferden aus Marmor regelrecht übersät war.¹¹ Bis zum Persersturm auf die Akropolis – also noch während der kleisthenischen Politik der Gleichheit der Vollbürger, der Isonomia – war die Akropolis bevölkert von diesen überaus teuren Standbildern, die mittels ihrer bis an die Grenzen des damals Möglichen gehenden, bildlichen und bildnerischen Differenzierung Gleichheit und Ungleichheit zelebrierten. Sie taten dies in erster Linie im Vergleich untereinander; sodann, so möchte man annehmen, provozierten sie aber auch den Vergleich mit den lebenden Personen, die sich an Festtagen in dem Statuenwald drängten. Die heute stark fragmentierten, marmornen Reiter und Pferde unterschiedlichster Größe standen ihren weiblichen Pendanten, den Koren, in Sachen Diversität in nichts nach.

Ohne Frage handelt es sich bei den Marmorreitern der Akropolis um Reste der teuersten Votive, die während des sechsten Jahrhunderts dort geweiht wurden.¹² Wie der nur leicht unterlebensgroße »Reiter Rampin« (Abb. 4) wurden sie von den geschicktesten und innovativsten Bildhauern gemacht.¹³ Die höchst anspruchsvolle Gestaltung von Menschen- und Pferdehaar, die Bauchmuskulatur des Mannes, die Drehung von Reiter und Tier, überhaupt die freiplastische Verbindung der beiden nackten Körper sind allesamt damals noch ganz erstaunliche Wendungen des Kunstwerks. Aus gutem Grund wurde es wiederholt als Votiv eines Siegers bei einem der großen panhellenischen Pferderennen gedeutet.

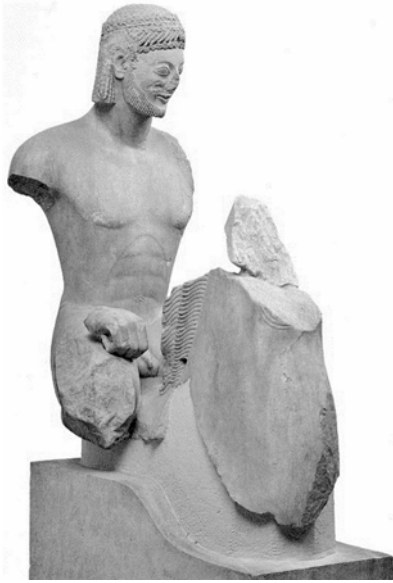


Abb. 4: Reiter Rampin, um 560/550 vor Christus



Abb. 5: Reiter 623, um 530/520 vor Christus

Nicht weniger verblüffen die Fragmente eines Reiters, der etwa eine Generation später entstand (Abb. 5).¹⁴ Wie bei allen Reitern von der Akropolis lassen Reste von Dübellochern an den Pferdekörpern darauf schließen, dass an die Pferdekörper Zaumzeug und Ornamente aus Bronze angestückt waren. Neben den glänzenden Appliken spielte natürlich auch die Bemalung von Pferd und Reiter bei der Differenzierung zwischen den verschiedenen Bildwerken eine zentrale Rolle, was sich eindrucksvoll am sogenannten »Perserreiter« nachvollziehen lässt (Abb. 6). Die Mähne und der Schweif waren grün und rot, die Fellfarbe des Pferdekörpers in hellem Braun, die Hufe goldgelb bemalt.¹⁵ Die Farben auf dem Marmorgrund dürften im Licht der Akropolis regelrecht explodiert sein.

In der Zeit nach Kleisthenes, im frühen fünften Jahrhundert vor Christus, wurde noch eine Reihe herausragender Reiterstandbilder geschaffen (Abb. 7). In ihren sehnigen Körpern fließt schon allmählich der Strom klassischer Pferdeskulpturen;¹⁶ durch die Bronzeappliken, das Standmotiv und den Schnitt der gefärbten Mähne orientierten sie sich jedoch bewusst an den älteren Darstellungen. Seit dem »Reiter Rampin« eint all diese freistehenden Skulpturen einerseits das unterlebensgroße Format und das teure Material, Importmarmor von der Insel Paros, andererseits der Umstand der Überlieferung, dass bislang nämlich keinem einzigen Pferd mit Gewissheit eine zugehörige Basis und damit eine Inschrift zugewiesen werden konnte.¹⁷



Abb. 6: Reiter 606, der »Perseerreiter«, um 510/500 vor Christus



Abb. 7: Reiter 700, um 500/490 vor Christus

Wen stellen die Reiter dar? Im Fall der Koren kann man eigentlich nur fehlgehen, wenn man sich auf eine eindeutige Antwort beschränkt.¹⁸ Im Marmorstandbild als Geschenk für die Götter können sich verschiedene Aussagen erschließen – und dabei ist nicht einmal daran gedacht, dass sich Bedeutungen im Lauf der Zeit geplant oder nicht geplant verschieben können. Wie in der Vasenmalerei sollten die gleichzeitigen marmornen Figuren der Akropolis nicht zu Personen und schon gar nicht zu naturgetreuen »Abbildern« gemacht werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass man nicht an einen bestimmten Personenkreis oder auch an einzelne Personen denken konnte oder sollte – auch dann, wenn man eine Inschrift nicht las oder nicht mehr lesen konnte; ja selbst dann, wenn Inschrift und Attribute die Statue zu einer Gottheit erklärten.¹⁹ Dass in jedem Standbild eines Reiters auch ein stadtbekannter Hippeus – bisweilen auch ausdrücklich ein Sieger in einem hippischen Agon – gesehen werden konnte und sollte, ist womöglich auch der Grund, weshalb gerade diese Bildwerke von den Persern mit so viel Wut zerschlagen wurden. Doch ging es ja ohnehin nicht nur um die mögliche Verbindung von Marmorreitern mit Männern aus der Elite. Es ging ebenso um ihre in der Polis und darüber hinaus bekannten Pferde: Siegertiere bei den Panathenäen und den panhellenischen Spielen, namentlich bekannt, durch Frisuren und Schmuck individualisiert. All dies musste in das Standbild einfließen, ja, lohnte erst die enormen Kosten für Importmarmor und Künstler. Eine späte Anekdote über Kimon hat eben diese, in den Bildern herausgearbeitete Diversität der Hippeis zum Hintergrund: Man bräuchte nun, so Kimon kurz vor der Aufgabe der Stadt zugunsten der Schlacht bei Salamis, keine Reiter, sondern Seemänner; und damit weihte er sein Zaumzeug im Beisein seines elitären Freundeskreises auf der Akropolis.²⁰ Ohne Zweifel war das der richtige Ort für diese spezielle Art des Weihgesenks. In Plutarchs Version der Ereignisse entsteht vor den Augen der Leser das Bild einer ausgesprochen unfreien Gleichheit der auf den Ruderbänken sitzenden Männer, das an die Stelle der Beweglichkeit und militärischen Unbrauchbarkeit

bunt frisierter Reiter und Pferde tritt. Man stelle sich nur vor, wie die persischen Soldaten auf den »Perserreiter« (Abb. 6) reagiert haben mögen, als sie die Akropolis im Jahr 480 vor Christus stürmten und zerstörten: ein attischer Ritter mit aufgemalten persischen Hosen und langärmeligem Oberteil, mit bronzenem Bogen und Speer versehen, darunter der Name eines bekannten Atheners. Der provokante Anblick des Bildwerks forderte geradezu heraus, Reiter und Pferd in ihre Einzelteile zu zerschlagen.²¹

Es ist erstaunlich, dass sich ein Bild in einem rotfigurigen Teller erhalten hat (Abb. 8), bei dem man abermals nur schwer der Versuchung widerstehen kann, das Rätsel gemalter und gemeißelter Figuren in konkrete Personen aufzulösen und es unmittelbar mit dem Marmoranathem des »Perserreiters« zu verbinden.²² Neben dem Reiter in persisch-skythischer Tracht steht geschrieben: »Miltiades kalos«, Miltiades ist schön. Es ist der Name des berühmten athenischen Strategen, der im Jahr 490 vor Christus entscheidenden Anteil am Sieg über das persische Heer bei Marathon hatte. Zwar liefert der Teller aus dem Kerameikos keine historische Erklärung für das ungefähr zeitgleich entstandene Marmorbildwerk auf der Akropolis.²³ Doch ist die Lesart ›athenischer Hippeus in persischer Kleidung, der schöne Miltiades‹ durch die enge Verschränkung von Wort und Bild nicht wegzudiskutieren.²⁴ Auch in dem »Perserreiter« dürfte man zuerst das Bild eines reichen Atheners in der Tracht der vertrauten Fremden gesehen haben, der von den anderen marmornen Hippeis dadurch unterschieden war, dass er nicht als nackter Athlet auf dem Pferd saß, sondern eben in bunten Kleidern. Neben der inschriftlich hergestellten Konkretisierung von Stifter und Dargestelltem spricht dafür der Kreis der pferdezüchtenden Elite, in dem das mit mythisch-orientalischen Assoziationen besetzte Reiteroutfit ein exklusiver Modetrend war.²⁵ Im Übrigen zwingt schon beim Lysippidesmaler (Abb. 2) nichts dazu, die in eng anliegenden Overalls gekleideten Bogenschützen als Söldner zu interpretieren, die den anderen Soldaten untergeordnet wären.



Abb. 8: Rotfiguriger Teller des Paseas mit der Beischrift »MILTIADES KALOS«, um 520 vor Christus

Statt der komplizierten Frage nach dem Gleichheitsverhältnis von Griechen in ›orientalischer‹ Tracht und vermeintlichen Fremden in der athenischen Bildkunst weiter nachzugehen,²⁶ soll nun noch auf die visuellen Verknüpfungen zwischen Marmorpferden und Marmorfrauen eingegangen werden. Solche Assoziationen zwischen Mensch und Tier drängten sich den Besuchern auf der Akropolis nicht nur beim Perserreiter auf. Wie oben bereits angedeutet, sind es die mit dem Meißel mühevoll beschriebenen, mit dem Pinsel bunt bemalten Haare der Pferde, welche die Individuen untereinander differenzierten. Für die antiken Rezipientinnen waren die Ähnlichkeiten zwischen marmor-nem Menschen- und Pferdehaar sicher offensichtlich (Abb. 9), und dies dürfte besonders für die damals auf der Akropolis omnipräsenten Korenfrisuren gegolten haben. Damit ist ein gut bekannter Topos archaischer Dichtung berührt.²⁷ Mähnen und Schweife der Pferde wurden in der Poesie auf die gleiche Weise behandelt wie das Haar der reichen Frauen und Hetären – und der jungen Männer: Es wurde gewaschen, gefärbt, geölt, gekämmt, geschnitten, geflochten, parfümiert, ja, es gab sogar Perücken aus Pferdehaar. Von diesem farbenfrohen Aufwand zeugen nicht nur literarische Quellen, sondern auch Spuren auf dem Marmor und sogar bronzene Einlagen wie im Fall der Mähne des Pferdes des Perserreiters. Sie war nicht nur kräftig und bunt bemalt, sondern wurde an dem von den Künstlern stets mit besonderer Aufmerksamkeit behandelten Stirnhaar zusätzlich durch feine Bronzestreifen ausgezeichnet.²⁸ Statuen von Koren und Pferden wurden zwar physisch ebenso wenig verbunden wie diejenigen von Koren und Kouroi. Jedoch stellten sich über derlei multimateriale Beschreibungen von Frisuren bestimmte

semantische Bezüge her – bisweilen wohl durch die mit dem Wortbestandteil ›hippo(s)‹ gebildeten Namen jener Männer verstärkt, welche die Weihgeschenke darbrachten. In diesem Sinn dürfte das Bild einer Kore je nach räumlicher Nähe zu anderen hippischen Standbildern und den männlichen und weiblichen Betrachtern in einer intentionalen Mehrdeutigkeit konstruiert worden sein.²⁹

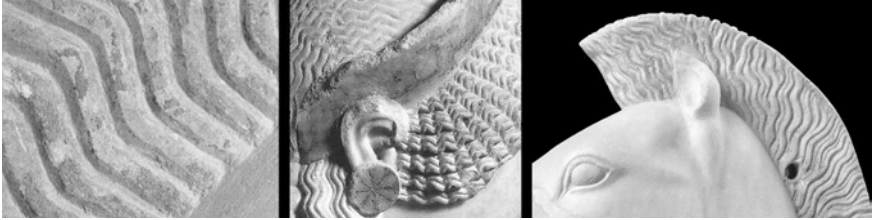


Abb. 9: Details: Reiter 606, Kore 676, Reiter 700 (von links nach rechts)

Beyoncé invertiert dieses Bezugssystem im Jahr 2024 auf dem Cover ihres Countryalbums in einem Gegenbild (Abb. 10). Sie erscheint amazonengleich im Damensitz, blickt den Betrachter in fast archaischer Frontalität an, assoziiert einen auf einem wuchtig voransprengenden Schimmel reitenden Cowboy und treibt dabei die Angleichung von im Wind aufliegender Pferdehaare und Frauenhaare so weit, dass sie – ähnlich wie beim Maler Nearchos die Haare Achills und seines Lieblingspferdes – nicht mehr unterscheidbar sind. Die Ikonographie des rassistischen Südstaatenchauvinismus wird ironisierend umgedeutet zur Rodeo Queen eines bis in die Stiefelspitzen kommerzialisierten Empowerment. Das verleitet zur Frage, ob schon im spätarchaischen Athen die Angleichung des teuersten Objekts – des Pferdes – mit den schönsten Frauen der Stadt nicht nur Männerphantasien entsprungen ist, sondern auch das Selbstbild der Frauen aus der athenischen Eigentumselite widerspiegelt.³⁰ So legen es zumindest die vielfachen Bezüge zur archaischen Dichtung nahe, nicht nur bei Sappho,³¹ sondern auch bei ihren männlichen Kollegen, die sich keineswegs alle wie Simonides ihrem Publikum misogyn anbieten – Ziel des Spotts war bei Simonides in erster Linie ohnehin der übertriebene Geltungskonsum mancher Individuen der Oberschicht.³² Hier ist an Anakreon zu denken, der zu eben jener Zeit in Athen lebte, als die Akropolis am dichtesten mit Bildern von Koren und Pferden bevölkert war. So kann sein ›Thrakisches Füllen‹ problemlos – freilich gegen die etablierte Lesart aus männlicher Perspektive – als lesbische Selbstermächtigung verstanden werden, wenn der männliche Erzähler das Fohlen zwar besser reiten zu können meint, dieses, sprich das jugendliche Mädchen, sich jedoch dazu entschließt, lieber auf einer anderen Wiese zu grasen.³³ Diesem Handlungsort, der auch bei Sappho voll erotischer, blumen- und blütenreicher Bezüge ist, stellt Anakreon die männliche Domäne der Pferderennbahn gegenüber, dem sich das Fohlen respektive Mädchen verweigert. Und bei seinem Zeitgenossen Theognis klagt eine schöne und siegreiche Rennstute über ihren schlechten Reiter, den sie denn auch abwirft.³⁴ Die Bilder der archaischen Dichtung finden offenbar eine genaue Entsprechung in der von den archaischen Akropolisvotiven

vorgeführten Konstellation. Diese Konstellation lässt sich als gleichseitiges Dreieck vorstellen, an dessen Ecken sich die Figuren des Pferdes, des Reiters und der Frau befinden. Sie sind miteinander semantisch und visuell mehrfach verstrebt. Ihre Körperideale berühren sich im Mittelpunkt des Dreiecks, gehen stellenweise ineinander über und gleichen sich an. In Dichtung und Bildkunst überlagerten sich damals allerdings auch die Bedeutungsebenen des Erotischen und des Politischen, die beide im Bild des Pferdes Ausdruck fanden und noch lange finden sollten.³⁵



Abb. 10: Beyoncé, »Cowboy Carter« (2024)

Wenn Gleichheiten – dialektisch verstanden – Vehikel für Differenzen sind, dann besonders ausdrücklich im Fall der spätarchaischen Bildwerke der Akropolis. Es ist die Differenz der Distinktion, die dem damals aufkommenden Ideal der politischen Gleichheit diametral entgegenzustehen scheint. Die konventionelle althistorische Erzählung würde dem entgegen, dass damals die aristokratische Gleichheit auf alle Vollbürger ausgeweitet wurde, und in diesem Zusammenhang vielleicht die Anekdote zu Kleisthenes bemühen, der laut Herodot mit seinen Reformen versucht habe, den Demos zu seiner Hetairie zu machen,³⁶ oder jene wenigen großformatigen Marmorvotive anführen, auf die Akropolis von Personen geweiht, die erfolgreich in die seit langem schon offene Eigentumselite aufgestiegen waren.³⁷ Die Bilder von Pferden, Reitern und schönen Frauen sperren sich diesen Erklärungsversuchen. Es ist eine völlig andere Art der Gleichheit, die sich an ihnen ablesen lässt: nämlich eine der elitären Distinktion, die sich vor dem Wiederaufbau der Akropolis im fünften Jahrhundert entfaltetete. Danach wendet sich das

Blatt. Die Reiter des Parthenonfrieses sind wie ihre Pferde zwar nicht identisch, jedoch äquivalent. Nach Salamis und Plataiai endeten die alten Narrative des Pferdebildes in der Marmorskulptur, wenngleich schwer zu bewerten zu ist, wie abrupt dieser Bedeutungswandel eintrat.³⁸ An die Stelle von Poikilia und Charis – Diversität – des archaischen Pferdekörpers tritt dessen dynamische Kraft. Die Gleichheit ist nun freilich keine Gleichheit der Distinktion mehr. Es ist eine politisch fixierte, eine ideologische Gleichheit der jugendlichen Hippeis im Dienst der Polis.

Die Erkenntnismöglichkeiten liegen im Widersprüchlichen. Gleichheit und Ungleichheit sind im spätarchaischen Athen untrennbar miteinander verbunden, sie bilden die Grundlage der Konkurrenz einer schrankenlosen Geldelite, die seit Solon als Motor der Polis dienstbar gemacht wurde. Gleichheit und Ungleichheit sind die nicht erreichbaren Zielpunkte, in deren Spannungsfeld sich die Gesellschaft erst definierte. Und es ist damit zu rechnen, dass dieser planvolle Widerspruch auch in anderen Poleis am Werk war. So bestanden ungemein fruchtbare Milieus fort, deren Kehrseite jedoch die ständige Bedrohungslage sozialer Instabilität war. In die Konstellation der Haare von Pferden und Frauen zwischen Sappho und Beyoncé könnte man noch die bunt gefassten und variantenreichen Schamhaarfrisuren spätarchaischer Kouroi als weiteres Merkmal der Differenz unter Gleichen und Gleicheren fügen. Das aber sei der Vorstellung und dem Nachdenken der Leserinnen und Leser überlassen.

Anmerkungen

- 1 Mein besonderer Dank gilt Andreas Grüner und Julian Schreyer für die Einladung nach Erlangen sowie für die hervorragende redaktionelle Betreuung des vorliegenden Beitrages. Für weitere Anregungen und Diskussionen danke ich Andreas Scholl, Alexander Heinemann, Gunnar Seelentag, Renate Schlesier, Vladimir Zuckerman und Edurne Maria Alvarado Garcia sowie einem/einer anonymen Gutachter/in.
- 2 London, British Museum, 1873, 0820.379 (derzeit laut Museumswebsite nicht ausgestellt). Schöne 1869; Catalogue of the Greek and Etruscan Vases of the British Museum II, 224 (B 426); CVA London, British Museum (2) III He. 7 Taf. 21, 1A–B. Beazley Archive 302230. Die Schale wurde anscheinend 1866 oder kurz zuvor in einem Grab in Nola gefunden und im Jahr 1873 von Alessandro Castellani an das British Museum verkauft: Schöne 1869, 245. Ausführlich besprochen wurde das Tondobild von W. Helbig 1898 (s.u.).
- 3 Die großflächig abgeblätterte und vergraute Oberfläche sowie die Verformung einzelner Fragmente des in der Brandschicht eines Grabes gefundenen Gefäßes führten zu dieser Vermutung (s. Museumswebsite): Schöne 1869, 246; vgl. die Erstpublikation der Schale durch R. Schöne in BdI 1866, 217f.
- 4 Filser 2017, Abb. 288–297.
- 5 Filser 2017, Abb. 306–313.
- 6 Helbig 1898.
- 7 Die Mänade besteht eigentlich nur aus ihrem bewegten Unterkörper, während der Maler ihren Oberkörper, Kopf und Arme so vollständig durch die Vorderhand des

Esels verdeckt hat, dass diese einzige weibliche Figur des Innenbildes zu einem sonderbaren Mischwesen aus Frauenkörper mit Esels- bzw. Pferdeprotome mutiert.

- 8 Mit einer solchen Deutung als Zug trojanischer Krieger bereits Schöne 1869, 251f. und noch der aktuelle Eintrag auf der Website des British Museum (aufgerufen im November 2024): https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-379.
- 9 Athen, Nationalmuseum, Akropolisslg. AP67: Beazley 1956, 82.2; Beazley Archive 300768.
- 10 Es sind jedoch nicht die homerischen Superpferde Xanthos und Bailos, die im Epos die Biga des Achill ziehen. Könnte es sich um die Namen damals in Athen bekannter Rennpferde handeln? Zu Pferdenamen Moore 1972, 382–385.
- 11 Aus den Jahren zwischen ca. 570–550 v. Chr. entstammen etwa die Koren Akr. Mus. 582, 589, 677, 619, 593 sowie ein marmornes Viergespann im Hochrelief (Akr. Mus. 575–580), das bisweilen als Fragment einer Metope des Ur-Parthenon angesehen wird: Triante 1998, 40f., Abb. 7–8. Die Bemalung der Mähne hat sich besonders bei einem der Pferde gut erhalten. Zu den Koren s. Karakasi 2001, 161, Tabelle 1. Zu den archaischen Pferdeskulpturen Winter 1893; Eaverly 1995. Zu den vorklassischen Votiven auf der Akropolis als Weihungen der Elite Athens s. Scholl 2006 und 2019.
- 12 S. die ausführlichen Beschreibungen bei Winter 1893, 136–144 und Eaverly 1995, 73–119 sowie den Katalog bei Scholl 2006, 159–164.
- 13 Akr. Mus. 590, Louvre 3104. Nach wie vor umstritten ist, ob der Reiter Teil eines Gruppenanathems war: Scholl 2019, 22f.; Eaverly 1995, 74–77.
- 14 Akr. Mus. 623 + 4119: Eaverly 1995, 96–100. Anhand der bei stehenden Kouroi nicht zu erwartenden Kopfwendung bieten sich weitere Köpfe als potentielle Reste von Reiterdenkmälern an: Akr. Mus. 621, 663, 617 (s. Katalog Eaverly 1995).
- 15 Der Perserreiter kann als Schlüsselwerk der Erforschung der Polychromie griechischer Marmorskulpturen gelten. S. etwa Brinkmann – Koch-Brinkmann 2011, dort bes. 45. 55 zur Bemalung der verschiedenen Partien des Pferdes.
- 16 Akr. Mus. 700: Eaverly 1995, 110–115; vgl. das reiterlose Pferd Akr. Mus. 697.
- 17 Eaverly 1995, 51.
- 18 Vgl. die Zusammenfassung der Diskussion bei Karakasi 2001, 134–139.
- 19 S. etwa die Diskussion zum »Rätsel« der »Peploskore«, Akr. Mus. 679 bei Brinkmann 2007.
- 20 Plut. Kimon 5, 2, 3: Κίμων ὄφθη διὰ τοῦ Κεραμεικοῦ φαιδρὸς ἀνιών εἰς τὴν ἀκρόπολιν μετὰ τῶν ἐταίρων ἵππου τινὰ χαλινὸν ἀναθεῖναι τῇ θεῶ, διὰ χειρῶν κομίζων, ὡς οὐδὲν ἵππικῆς ἀλκῆς, ἀλλὰ ναυμάχων ἀνδρῶν ἐν τῷ παρόντι τῆς πόλεως δεομένης.
- 21 Studniczka 1891, 239f. 245.
- 22 Oxford, Ashmolean Mus. 310 (gefunden in Chiusi): CVA Oxford, Ashmolean Museum (1) III I Taf. 1, 5; Beazley Archive 201526.
- 23 Um das Standbild als Weihgeschenk des Miltiades nach Marathon (sic!) zu deuten, wurde der Teller von Studniczka 1891, 246f. herangezogen, was seitdem von vielen Forschern aufgegriffen und variiert wurde. S. dagegen schon die Replik durch Winter 1893, bes. 151–156. Die Hypothese findet sich noch auf der Museumsweb-

- site: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/statue-rider-persian-or-scythian-rider> (aufgerufen im November 2024).
- 24 Zu den Kalos-Beischriften s. Manakidou 2021 mit älterer Literatur.
- 25 Vgl. die Einschätzungen zum Perserreiter bereits bei Winter 1893, 153–154 und noch bei Scholl 2019, 23f. Zu den verschiedenen Deutungen des Monuments s. ferner Brinkmann 2011, 13–15. V. Brinkmann schlug dort rekurrend auf die ersten Deutungsversuche nach dem Fund des Perserreiters eine konträre Deutung des Reiters vor – nämlich als Amazonen-Reiterin im Zusammenhang eines Weihgeschenks nach dem Sieg Athens über die Perser im Jahr 490 v. Chr. Die Hypothese ist abzulehnen, da weder ikonographische Argumente noch die von Brinkmann vorgeschlagene Datierung nach Marathon überzeugen. Die wesentlichen Argumente gegen eine Spätdatierung des Perserreiters brachte bereits Winter 1893 vor.
- 26 S. dazu Vos 1963 und bes. Miller 2004, 153–187 bezüglich fremdländischer Mode in Athen während des 5. Jhs. v. Chr. Vgl. zu ›orientalisch‹ gekleideten Reitern in der attischen Vasenmalerei Filser 2017, 438–446, wo es mir u. a. darum ging zu zeigen, dass nicht mit einer konsequenten und widerspruchsfreien ethnischen Unterscheidung zwischen persischer, thrakischer und skythischer Tracht gerechnet werden sollte. Zecher in ›persisch-skythischen‹ Kleidern finden sich ab spätarchaischer Zeit in der attischen Vasenmalerei: Filser 2017, 209–217.
- 27 Griffith 2006, 308–322. Eine frühe »Pferdekopfamphora« aus der Zeit um 600 v. Chr. trägt auf der einen Seite die gewöhnliche Pferdeprotome, auf der anderen aber einen ebenfalls im Profil gezeigten Frauenkopf mit schön frisiertem, langem Haar und Ohrringen: München, Antikensammlung 6070: CVA München, Museum Antiker Kleinkunst 1, 7, Taf. 1.1, 2.1-2, 3.1; Beazley Archive 300173.
- 28 Eaverley 1995, 102. Durch die Frisur besonders hervorgehoben ist das Stirnhaar auch bei einer bronzenen Pferdestatue von einem Viergespann aus Olympia, Museum B 1000: O. Tzachou-Alexandri (Hg.), *Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece* (Athen 1989) Abb. 115.
- 29 In der so hergestellten Ambiguität vergleichbar ist schon die Gruppe des Bildhauers Geneleos im Heraheiligtum von Samos, wo der Stifter als beliebter Symposiast im Kreis seiner Hetären und als Familienvater dargestellt war, wie ich vor einigen Jahren vorgeschlagen habe. Dort wurde einer der Koren der Name Ornithe aufgemeißelt – assoziierbar als Hetärenname und kein Elitenname wie der ihrer »Schwester« Philippe –, wodurch die ganze Gruppe in ein ambivalentes Ungleichgewicht gestoßen wurde. Filser 2021.
- 30 Aus rein männlich interessierter Initiative und Perspektive wird noch in Katerina Karakasis reichhaltiger Untersuchung das Gesamtphänomen ›Kore‹ gedeutet, und dies besonders auf der Akropolis: Karakasi 2001, 134–139, bes. 135f. Nach diesem Verständnis sind die Koren »Abbilder« von an Festtagen maximal herausgeputzten Parthenoi der Elite, die tanzend und verführerisch bekleidet für den männlichen Blick begehrenswert und als potenzielle Ehepartnerinnen erscheinen sollen. Doch lässt darauf wirklich der Umstand schließen, dass als Stifter der Votive anscheinend nur Männer, nämlich die Väter der Mädchen, fungierten und nicht die dargestellten Frauen?

- 31 Schlesier 2019, 135f. 149–151 mit Anm. 107. Im dort beschriebenen Naturheiligtum der Aphrodite (Sappho fr. 2) halten sich keine Menschen auf, jedoch Pferde, die Renate Schlesier in Anm. 107 erotisiert und anthropomorphisiert versteht und mit Anakr. 417 PMG und 346 PMG verbindet.
- 32 Sappho fr. 2; Sim. fr. 7, 57–70 W. Zu diesen und weiteren Texten s. Griffith 2006.
- 33 Anakr. PMG 417. S. die Kritik an einer konventionellen Lesart aus männlicher Perspektive bei den modernen Kommentatoren des Gedichts bei Schlesier 2019, Anm. 108; vgl. Griffith 2006, 225f. Schon Herakleitos nahm diese Perspektive ein, als er das Gedicht vollständig überlieferte und als Beispiel für eine Allegorie anführte, die dazu diene, den Starrsinn einer stolzen Hetäre zu rügen: Herakl. Quaest. Hom. 5, 10. Zur Überlieferung Braghetti 1994, 214.
- 34 ἵππος ἐγὼ καλὴ καὶ ἀεθλίη. Thgn. 257–260. Schon Alkman vergleicht in seinem „Partheneion“ Agido und Hagesichora mit einem siegreichen Pferd: Alkm. fr. 1, 45–49.
- 35 Eine vieldiskutierte Stelle bei Aristoteles (Athen. Pol. 7, 4) erwähnt ein auf der Akropolis befindliches Standbild eines Reiters neben seinem Pferd, das als Statuszeichen für den Aufstieg des Anthemion in die Klasse der Hippeis diene. Die Verwebung von Ästhetik und Politik ist ganz offensichtlich bei Xenophon, wo die athenische Kavallerie Reiterparaden abzuhalten hat, in welchen die eingeübten Bewegungen von Reiter und Pferd dazu dienen, maximale Pracht und Schönheit zu entfalten: Xen. equ. mag. 3. Vgl. Xen. equ. 11, 8–10. Zu diesen und verwandten Aspekten im Hipparchikos s. Zuckerman 2024.
- 36 Hdt. 5, 66, 2.
- 37 Zu den »banausischen« Votiven s. Himmelmann 1994, 1–22 und 1996, 46–53.
- 38 Vgl. den Bedeutungswandel des Pferdebildes in der attischen Vasenmalerei Filser 2017, Kap. VII sowie 574–579.

Literatur

- Beazley 1956: J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters* (Oxford 1956)
- Braghetti 1994: G. A. Braghetti, *Anakreon. Edition und Kommentar*. Dissertation Universität Freiburg 1994
- Brinkmann 2007: V. Brinkmann, Mädchen oder Göttin? Das Rätsel der »Peploskore« von der Athener Akropolis, in: V. Brinkmann – W. Hornbostel – R. Wünsche (Hg.), *Bunte Götter. Die Farbigekeit der Antiken Skulptur* (München 2007) 53–62
- Brinkmann 2011: V. Brinkmann, The »Persian Rider« from the Athenian Acropolis; or, a reconstruction of the »Third Generation«, *Notes in the History of Art*, 30, 3, 2011, Special Issue: Superficial? Approaches to Painted Sculpture, 12–17
- Brinkmann – Koch-Brinkmann 2011: V. Brinkmann – U. Koch-Brinkmann, Der sog. »Paris« und der »Perserreiter« von der Athener Akropolis, »orientalische« Gewänder in der griechischen Skulptur zur Zeit der Perserkriege, in: D. Graepler (Hg.), *Bunte Götter. Ausstellung und Schauwerkstatt. Eine Einführung* (Göttingen 2011) 37–61
- Eaverly 1995: M. A. Eaverly, *Archaic Greek equestrian Sculpture* (Ann Arbor 1995)
- Filser 2017: W. Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuseramik* (Berlin 2017)

- Filser 2021: W. Filser, Zu Status und Ambiguität in der Geneleos-Gruppe aus Samos, in: E. Günther – J. Fabricius, Mehrdeutigkeiten. Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft (Wiesbaden 2021)
- Griffith 2006: M. Griffith, Horsepower and Donkeywork. Equids and the Ancient Greek Imagination, 2, *ClPhil* 101, 2006, 307–358
- Helbig 1898: W. Helbig, Eine Heerschau des Peisistratos oder Hippias auf einer schwarzfigurigen Schale, *SBMünchen* 2, 1898, 259–320
- Himmelman 1994: N. Himmelman, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, 28. *ErgH. JdI* (Berlin 1994)
- Himmelman 1996: N. Himmelman, *Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike* (Mainz 1996)
- Karakasi 2001: K. Karakasi, *Archaische Koren* (München 2001)
- Manakidou 2021: E. Manakidou, The Eternal Beauty of the Human Figure on Attic Vases. ›Kaloι‹ (Kalos and Kale) Inscriptions, in: N. C. Stampolidēs – I. Phappas (Hg.), *Kallos. The Ultimate Beauty* (Athen 2021) 149–163
- Miller 2004: M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century B. C. A Study of Cultural Receptivity³ (Cambridge 2004)
- Moore 1972: M. B. Moore, Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period ca. 620–480 B.C. (Ann Arbor 1972)
- Schöne 1869: R. Schöne, Tazza Nolana del Sig. Alessandro Castellani, *Annali dell’Istituto* 1869, 245–253
- Scholl 2006: A. Scholl, ΑΝΑΘΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ. Die Akropolisvotive aus dem 8. bis frühen 6. Jahrhundert v. Chr. und die Staatswerdung Athens, *JdI* 121, 2006, 1–173
- Scholl 2019: A. Scholl, Weihgeschenk – Statussymbol – Historisches Zeugnis. Zur Bedeutung der Votivskulpturen des späten 6. Jhs. v. Chr. auf der Athener Akropolis, in: O. Palagia – E. P. Sioumpara (Hg.), *From Hippias to Kallias. Greek Art in Athens and Beyond. 527–449 B. C.* (Athen 2019)
- Schlesier 2019: R. Schlesier, Sapphos aphrodisische Fauna und Flora, in: T. S. Scheer (Hg.), *Natur – Mythos – Religion im antiken Griechenland* (Stuttgart 2019) 133–153
- Studniczka 1891: F. Studniczka, Ein Denkmal des Sieges bei Marathon, *JdI* 6, 1891, 239–249
- Triante 1998: I. Triante, *To Museio Akropoleōs* (Athen 1998)
- Vos 1963: M. F. Vos, Scythian archers in archaic Attic vase-painting (Groningen 1963)
- Winter 1893: F. Winter, Archaische Reiterbilder von der Akropolis, *JdI* 8, 1893, 135–156
- Zuckerman 2024: V. G. Zuckerman, Political Performativity in Performance Culture. Xenophon’s Hipparchikos and the Dithyrambic Chorus, *Polis* 41, 2024, 227–251

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence
- Abb. 2: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

Abb. 3: © Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Receipts Fund. National Archaeological Museum, Athens

Abb. 4: Triante 1998, 186 Taf. 192

Abb. 5: Triante 1998, 196 Abb. 208

Abb. 6: Triante 1998, 192 Abb. 204

Abb. 7: Triante 1998, 188 Abb. 194

Abb. 8: © ArchaiOptix, Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

Abb. 9: V. Brinkmann, Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur (München 2003) Taf. 56 Abb. 56.6; Karakasi 2001, Taf. 270 (Ausschnitt); Triante 1998, 189 Abb. 195. (Ausschnitt)

Abb. 10: Albumcover von Cowboy Carter, 2024 © Beyoncé



**DER KÜNSTLER
KOMBINIERT
zwei Gesichter,
indem er sie
bis zu den Augen
überlagerte**

Dasselbe und doch nicht dasselbe und der Satyr-Silen von Ascoli Piceno

Andreas Grüner


»Der Maler Pauson soll beauftragt worden sein, ein Pferd zu malen, das sich am Boden wälzt. Er malte aber ein Pferd im Galopp, und um das Pferd herum viel aufgewirbelten Staub. Wie er malte, kam sein Auftraggeber und beschwerte sich, dass er das nicht bestellt hatte. Da drehte Pauson das Gemälde einfach um und befahl seinem Gehilfen, es so zu präsentieren, und man sah das Pferd, wie es sich auf dem Boden wälzte.«¹

Leider wissen wir nicht, wie das Pferd – oder eher die beiden Pferde – des Pauson aussahen. Aus der Anekdote wird jedoch klar, dass Pauson ein raffiniertes Kippbild malte. Überhaupt scheint Pauson für solche Trickbilder bekannt gewesen zu sein; Aristoteles spielt in *Metaphysik* 8 auf ein anderes Werk an, eine Darstellung des Hermes, bei dem der Betrachter nicht wisse, ob Hermes »innen oder außen« sei. Man könnte es bei diesen Anekdoten belassen und die Masche des Pauson als belanglose Gag-Malerei abheften. Doch schon der Kontext in der *Metaphysik* des Aristoteles zeigt, dass wir es hier mit einer Bildgattung zu tun haben, deren Bedeutung weit über einen bloßen Unterhaltungswert hinausging. Aristoteles verwendet Pausons Bild nämlich als Illustration des ontologischen Problems: der Frage, ob die Wisseninhalte, »episteme«, sich innerhalb oder außerhalb eines Lernenden befinden.

Der Satyr-Silen von Ascoli Piceno

Im Zentrum von Ascoli Piceno in den Marken, dem antiken Ausculum, stieß man 1939 bei der Errichtung eines Gerichtsgebäudes zum ersten Mal auf Reste eines spätrepublikanisch-kaiserzeitlichen Wohnkomplexes (Abb. 1). Dort lässt sich ein Peristyl von wohl sieben auf elf Säulen rekonstruieren. In dessen südlichem Bereich lag ein aufwendiges Becken. Hinter der südlichen Halle schloss sich eine Sequenz aufwendig dekoriertes Räume

Andreas Grüner (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie); andreas.gruener@fau.de;

 © Andreas Grüner 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

an, die rückwärtig von einem kleinen Hof und einer abweichend orientierten Hangstützmauer abgeschlossen wurde (Abb. 2).

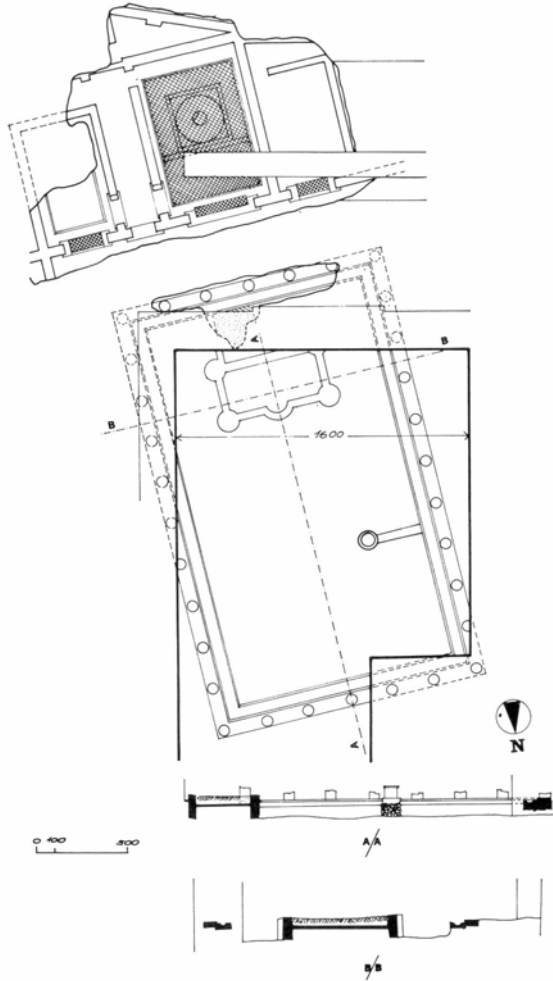


Abb. 1: Ascoli Piceno, Wohnkomplex

Die Raumsequenz im Süden folgt einer klaren Hierarchie. Ein großer Speisesaal etwa in der Mitte der Peristylachse wird von zwei kleineren Sälen flankiert. Dabei führt zwischen dem mittleren und dem östlichen Saal ein Gang in den rückwärtigen Bereich des Hauses. Mit diesem System folgt die Domus von Ascoli dem Standardschema vieler spätrepublikanischer Peristyle, wie wir sie etwa aus Pompeji kennen. Dasselbe gilt für Details wie etwa die großen Öffnungen der Räume zum Peristyl sowie die Reste der

Raumdekoration – und auf diese Dekoration kommt es uns im Folgenden an, genauer gesagt, auf die Dekoration des zentralen Oecus.

Erhalten sind wenige Reste einer dunklen respektive roten Wandmalerei, vor allem aber der Mosaikboden. Wie in den flankierenden Sälen akzentuiert ein reiches Ornamentpaneel die Schwelle des Saales. Der mittlere Saal erhielt hier sogar Einlagen aus Buntmarmor. Im Inneren des 8,60 auf 5,60 Meter großen Saales bezeichnet ein simples Feld aus schwarzen und weißen Tesserae den Standort der Liegen. Den rechteckigen Bereich davor schmückt ein ebenso simples Wabenmuster, zur Mitte hin steigert sich der Dekor in einem aufwendigeren, zentralen Bildfeld von 3,15 auf 3 Meter (Abb. 3).

Dieses fast quadratische Bildfeld, heute im Museum von Ascoli, wird von einem großen Kreis von 2,44 Meter Durchmesser dominiert. In den Zwickeln liegen Ranken. Den Kreis füllt zu großen Teilen ein Schuppenmuster. Die Mitte besetzt ein Tondo mit einem bunten, figürlichen Emblema (Abb. 4). Es zeigt zwei Köpfe, einen Satyr und einen Silen: Von Süden, dem hinteren Bereich des Raumes, sah der Besucher den Satyr, von Norden, vom Eingang aus, den Silen. Betrachten wir dieses Mittelbild etwas genauer.

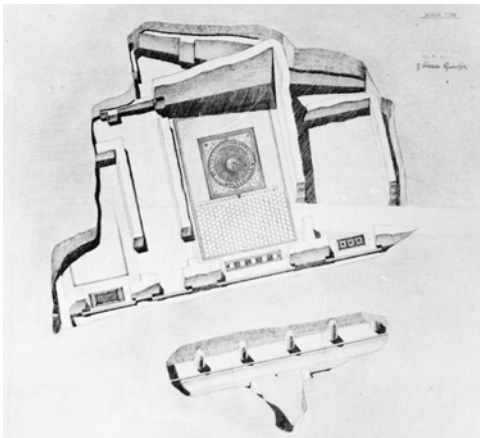


Abb. 2: Ascoli Piceno, räumliche Ansicht des Wohnkomplexes

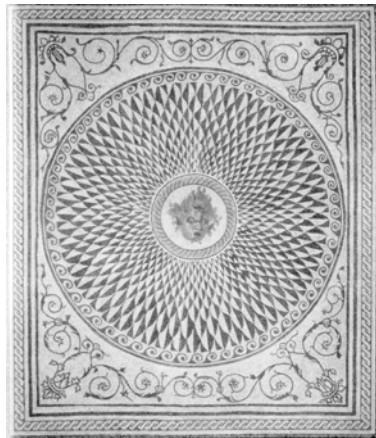


Abb. 3: Ascoli Piceno, Mosaikfeld in der Mitte des Oecus

Morphologie

Die Morphologie der Figur ist zugleich einfach und raffiniert. Der Künstler kombinierte zwei Gesichter, indem er sie bis zu den Augen überlagerte. Die Augen, die sich beide Personen teilen, bilden somit eine horizontale Mittelachse. Dabei erhalten, je nach Ansicht, in den oberen Kopfhälften einzelne anatomische Elemente eine doppelte Bedeutung. Nehmen wir den Silen, so mutiert dessen Glatze beim Drehen zum bartlosen Wangen- und Kinnbereich des Satyrs. Sein Bart dagegen wird zum aufgesträubten Haupthaar des Jungen. Besonders geschickt ist die Ohrenpartie gelöst: Die Partien, die beim

Silen lediglich als dunkleres Efeublatt im Kranz erscheinen, bilden die Spitzohren des Satyrs. Im Gegenzug vermeidet der Mosaizist Doppelohren, indem er die Ohren des Silens unter Blättern und Beeren versteckt. Manche Elemente verwandeln sich bei beiden Gesichtern in das gleiche Element: So geraten die Nasen beim Wenden im jeweils anderen Gesicht zu massiven Stirnkontraktionen.

Dem Künstler gelingt es, den beiden Personen unterschiedliche Ausdruckswerte, Pathognomien zu verleihen – Pathognomien, die noch dazu mit den unterschiedlichen Eigenschaften von Satyr und Silen übereinstimmen. Die aufsträubenden Haare des Satyrs, seine verschatteten Augenhöhlen, die aufgerissenen Lider, die nach unten beziehungsweise außen gerichteten Pupillen und der offene Mund suggerieren maximale emotionale Erregung – Panik, Schrecken, Wahn. Dieselben Elemente markieren beim Silen Alter, Müdigkeit, mürrischen Charakter: Die dunklen, aggressiven Augenschatten des Satyrs werden nämlich zu schlaffen Tränensäcken, das aufgesträubte Haupthaar zu einem ungepflegten, zotteligen Bart. Die Pupillen sind – wie in späteren antoninischen Porträts, etwa von Mark Aurel – nach oben gerichtet. Sie vermitteln den Eindruck von Nachdenklichkeit und Besonnenheit. Kompromisse musste der Künstler bei den Mündern eingehen. Sie bleiben ungelöst: So hat der Alte einen unerklärlichen, schwarzen Fleck auf der Glatze, der Satyr einen schwarzen Balken im Haar.



Abb. 4: Ascoli Piceno, Mittelembem mit Satyr-Silen

Spannend ist nicht zuletzt, dass es dem Künstler gelingt, Standardformeln der hellenistischen Physio- und Pathognomie in sein Wendebild zu integrieren. Tiefe Augenhöhlen und aufgewühlte Haare erinnern an Werke des Hochhellenismus, Zottelbart, Tränensäcke und Glatze an die Philosophenikonographie. Damit erzielen die beiden Gesichter nicht nur durch ihren unmittelbaren, wahrnehmungspsychologischen Effekt eine Wir-

kung – Effekte bekannter pathognomischer Formeln, beispielsweise eben die aufgerissenen Augen des Satyrs, die emotionale Erregung wie Angst, Hass et cetera suggerieren. Der Wendekopf aus Ascoli provoziert beim antiken Betrachter über den dionysischen Kontext hinaus auch bestimmte inhaltliche, durch die Bildtradition eingeübte Assoziationen: Er erinnert etwa an Bilder von Barbaren, des Sokrates, von kynischen Philosophen.

Das Vexierbild

Die Bildstrategie einer Figur, die so angelegt ist, dass sie aus verschiedenen Blickwinkeln unterschiedliche Bilder produziert, ist aus der neuzeitlichen Kunst hinlänglich bekannt. Solche Bilder werden verschieden bezeichnet; wir verwenden im Folgenden die Begriffe Kippbild, Kippfigur und Vexierbild als Synonyme.

In der antiken Kunst sind derartige Bilder äußerst selten. Es finden sich zwei mäßig originelle Beispiele auf hellenistischen Reliefbechern und zwei weitere auf kaiserzeitlichen Lampen (Abb. 5). Daneben scheinen nur wenige Mosaiken zu existieren, die dem Beispiel aus Ascoli an die Seite zu stellen sind (Abb. 6–7). Norbert Franken hat – und das ist der einzige einschlägige Beitrag zu dieser Bildgruppe in unserem Fach überhaupt – vor einiger Zeit einige diesbezügliche Denkmäler am Beispiel der untenstehenden Lampe aus Carnuntum zusammengetragen.² Abgesehen von der Hypothese, dass es sich um den Einfall eines hellenistischen Töpfers oder Toreuten handelt, vermeidet Franken explizit jeden Ansatz einer Interpretation dieses erklärungsbedürftigen Phänomens. Hinzu tritt eine möglicherweise antike Gemme aus dem Kunsthandel (Abb. 8);³ bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch der verdoppelte Männerkopf auf den Münzen von Istros (Abb. 9).⁴



Abb. 5: Bronzelampe mit Kippbild aus Carnuntum



Abb. 6: Mosaik mit Satyr-Silen-Kippbild aus einem römischen Gutshof, Diekirch



Abb. 7: Mosaik aus der sogenannten Domo di Oceano, Luni



Abb. 8: Gemme mit vier Köpfen, darunter Silenus-Kippfigur



Abb. 9: Stater aus Istros mit zwei Köpfen auf der Vorderseite, Adler und Delphin auf der Rückseite

Demgegenüber steht eine sehr intensive Diskussion, die seit Jahrzehnten in Philosophie, Kunstgeschichte und Wahrnehmungspsychologie über das Phänomen der Kippfigur geführt wird. Sie berührt zentrale Fragen, etwa nach Ambivalenz und Ambiguität von Bildern, der Struktur menschlicher Wahrnehmungsprozesse und ihrer historischen Bedingtheit sowie, im Philosophischen, der Frage nach Wahrheit. Auch in der Klassischen Archäologie hat das Thema der Ambivalenz Hochkonjunktur; forschungsgeschichtlich erklärt sich das natürlich durch den Einfluss postmoderner Denkstrukturen und Konzepte, der normative Aussagen und Wahrheitspostulate im Bild bestreitet und

Schlagwörter wie Relativität, Fluidität, kontextuelle Bedingtheit, Spiel und Konstruktivität bevorzugt. Es ist also längst an der Zeit, diese grundlegenden Fragen auch an eben antike Bilder zu stellen, die jenen postmodernen Paradigmen am nächsten zu stehen, ja, sie nachgerade vorwegzunehmen scheinen: die antiken Vexierfiguren.

Alt und Jung

Ein unbekannter Künstler erfand um 1700 ein Vexierbild, das einen bärtigen Mann mit Turban zeigt (Abb. 10). Dreht man das Blatt, erscheint eine alte Frau mit Zügen eines Totenkopfs. Das barocke und das antike Bild ähneln sich auf verblüffende Art und Weise, noch mehr, die Morphologie der antiken und diejenige der barocken Figur sind nahezu identisch. Der Künstler intendiert zwei Lesarten, einmal von oben, einmal von unten; zwei unterschiedliche Gesichter überlagern sich bis zur Achse der Augen, vor allem aber bilden die beiden Gesichter eine scharfe physiognomische Antithese.



Abb. 10: Vexierbild aus bärtigem Mann mit Turban und alter Frau mit Zügen eines Totenkopfes, um 1700

Die Ähnlichkeit ist trotz des großen zeitlichen Abstands zwischen beiden Werken leicht zu erklären: Beide Künstler nützen eine besondere Eigenschaft des Vexierbilds. Das Vexierbild bietet dem Künstler die Möglichkeit, einen Widerspruch zu lösen, die Verbindung zweier unterschiedlicher Personen oder Gegenstände in einer einzigen Figur. Dieses Potential teilt das Vexierbild mit einer anderen, seit Beginn der menschlichen Kunst vorhandenen Gruppe von Bildern, den Mischwesen; auch das Mischwesen kann ja verschiedene Individuen vereinigen, Tier oder Menschen, wie der Kentaur oder die Chimaira.

Das Bild wirkt umso paradoxer und damit effektvoller, je konträrer die beiden Personen sind, genauer gesagt, je konträrer bestimmte Aspekte der Personen herausgearbeitet werden. Diese Regel beachteten nicht nur die frühen Schöpfer von Kentauren und Medusen auf Gefäßen und Reliefs, die Mensch und Tier verbinden, sondern viel später auch die Gemmenschneider. Mit den sogenannten Grylloi und den gruseligen Figuren der gnostischen Amulette bedienten sie sich derselben Strategie, der Vereinigung von Gegensätzen.

In diese Familie gehört nun auch das Vexierbild. Es ruft geradezu nach existentiellen Antithesen: jung–alt, Mann–Frau, Mensch–Tier et cetera. Das Mosaik von Ascoli wie auch die barocke Vanitasfigur folgen diesem Konzept. Sie illustrieren einen ganz bestimmten Gegensatz, den Dualismus von Jugend und Alter. Anders gesagt, Mosaik und Graphik füllen die formale Ambivalenz des Kippbildes mit einer ganz konkreten, inhaltlichen Ambivalenz. Und dennoch unterscheidet sich das Bild von Ascoli vom Bild des Mischwesens oder den Grylloi. Die Personen des Mischwesens, etwa die drei Köpfe der Chimaira, gehören zu einem einzigen Körper, oder sind zumindest so gedacht. Das Vexierbild aber ist nicht das Bild eines Einzelwesens. Es ist das Bild zweier Körper, die nur im Bild in einer Figur vereinigt sind. Damit kommen wir zum zweiten analytischen Aspekt, dem Paradoxon der Kippfigur.

Sowohl – als auch

Betrachten wir ein weiteres, frühneuzeitliches Vexierbild, das unserem antiken Beispiel und dem Vanitasdruck in vielerlei Hinsicht ähnelt. In der bischöflichen Galerie in Salzburg befindet sich ein eigentümliches, ebenfalls barockes Gemälde eines anonymen Künstlers (Abb. 11). Es kombiniert drei Köpfe, die der kanonischen Christusikonographie folgen. Auch hier bilden die Augen das Scharnier; nun aber sind die Gesichter entlang von vertikalen Achsen miteinander verbunden. Das ist für uns aber nicht der entscheidende Unterschied. Viel wichtiger ist, dass die Gesichter keine Antithesen bilden. Vielmehr handelt es sich offenbar dreimal um dieselbe Person. Der Maler scheint die einmalige Option des Kippbildes, Gegensätze in einer paradoxen Figur zu vereinen, nicht nutzen zu wollen. Ganz im Gegenteil, er will den Betrachter erst gar nicht auf die Idee bringen, hier nach Gegensätzen zu suchen. Dafür gibt es gute Gründe.

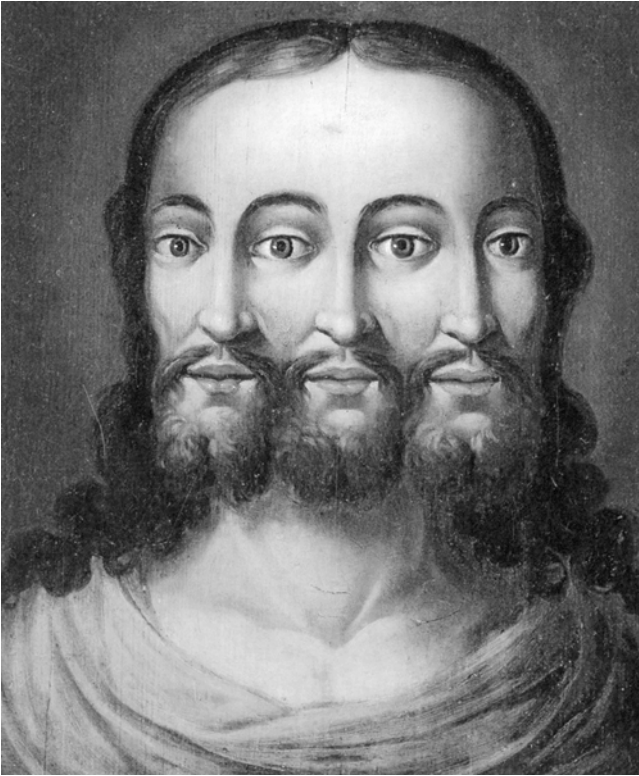


Abb. 11: Dreifaltigkeit als Dreigesicht, Museum Salzburg, Inv. 54–52

Es ist offensichtlich, dass das Salzburger Gemälde die Trinität darstellt. Dass es sich um Gott handelt, macht die Christusikonographie deutlich; und tatsächlich sehen wir auf dem Bild den einen Gott in drei Personen. Diese Lösung ist schlichtweg genial. Wenn wir Augustinus folgen, ist die Dreieinigkeit ein theologisches Prinzip, das sich mit unserem begrenzten menschlichen Verstand schlichtweg nicht begreifen lässt. Mit anderen Worten, es ist ein paradoxes Prinzip. Und um dieses paradoxe Prinzip zu visualisieren, bedient sich der Maler eben der paradoxen medialen Eigenschaften des Vexierbildes.

Vergleicht man die antike Figur und auch den Vanitasdruck, so findet hier eine grundsätzliche Akzentverschiebung statt. Es geht hier nicht mehr um die Darstellung eines Gegensatzes, sprich Alter und Jugend, Leben und Tod. Es geht um die Darstellung der Ambivalenz an sich, des Phänomens zweier Bedeutungen, die gegenseitig auf nicht entscheidbare Weise konkurrieren. Nicht Aussehen, Eigenschaften oder Bedeutung der drei Personen stehen also bei dem Salzburger Gemälde im Vordergrund, sondern das Paradoxon, dass drei Personen in einem Wesen zusammenfinden. Pointiert gesagt, das Bild zeigt eher das Prinzip der Trinität, als dass es die Trinität selbst darstellen würde. Daher wäre im Falle des Salzburger Gemäldes auch eine physiognomische oder pathognomische Differenzierung der drei Personen unsinnig gewesen. Das hätte die paradoxe Botschaft von den drei Personen des einen Gottes verunklärt.

Fassen wir zusammen. Vexierbilder haben zwei ganz besondere Eigenschaften. Sie sind zum einen in der Lage, grundlegende Gegensätze zu vereinen. Sie sind zum anderen in der Lage, durch ihre ambivalente Struktur eben jenes Paradoxon zu wiederzugeben, das in dieser Vereinigung der Gegensätze liegt.

Projizieren wir die Bilderfahung aus Salzburg auf das Mosaik aus Ascoli, dann gerät ein zweiter Aspekt ins Blickfeld. Es besteht nämlich die Möglichkeit, dass das Vexierbild nicht nur den Dualismus von Alter und Jugend thematisiert, sondern auch ganz prinzipiell das Phänomen einer Paradoxie: der Paradoxie nämlich, dass Alter und Jugend eine widersprüchliche, aber nichtsdestoweniger untrennbare Einheit bilden. Wir werden darauf später genauer zurückkommen.

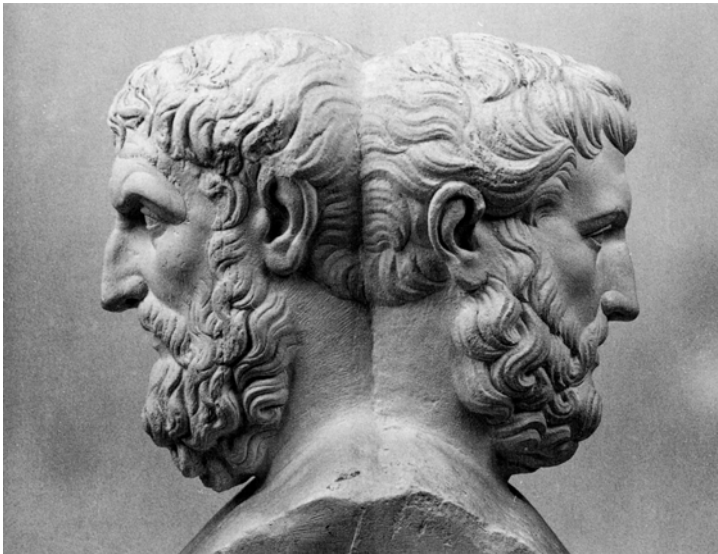


Abb. 12: Doppelherme Metrodorus-Epikur, Rom, Museo Capitolino

Blicken wir zunächst auf eine verwandte Gattung der Antike, die Doppelhermen. Die Ausgangsvoraussetzungen sind hier dieselben wie bei unserem Mosaik: Zwei Köpfe werden miteinander zu einer Einheit verbunden, wobei die beiden Gesichter in konträre Richtungen weisen (Abb. 12). Das Spannende ist nun, dass eine morphologische Überlagerung von Körperformen, wie sie in Ascoli praktiziert wird, bei den Doppelhermen nie vorkommt. Die Köpfe sind zwar wie siamesische Zwillinge körperlich miteinander verbunden, am Hinterkopf gewissermaßen zusammengewachsen. Die Naht zwischen beiden Individuen ist jedoch in fast allen Fällen klar erkennbar. Bis auf wenige Ausnahmen vermeidet man jegliche mögliche Ambivalenz in der Begrenzung der Köpfe. Eine gewisse Ausnahme bildet eine Sophokles-Euripides-Doppelherme in Dresden, bei der die Locken geschickt die Naht zwischen den Köpfen überlagern und somit eine Art Überlappung bilden; wie viel später auch beim Grab von François II. de Bretagne (Abb. 13). Dasselbe gilt für ähnliche, viel frühere Konstrukte dieser Art, etwa die doppelgesichti-

gen Kopfgefäße des sechsten und fünften Jahrhunderts vor Christus. Es gilt zudem für die erwähnten Grylloi und gnostischen Gemmen, auch wenn sich diese Bilder oft große Mühe geben, die Grenzen zwischen den Individuen auf originelle und witzige Weise zu kaschieren, und beispielsweise einen Helm als Gesicht bilden.

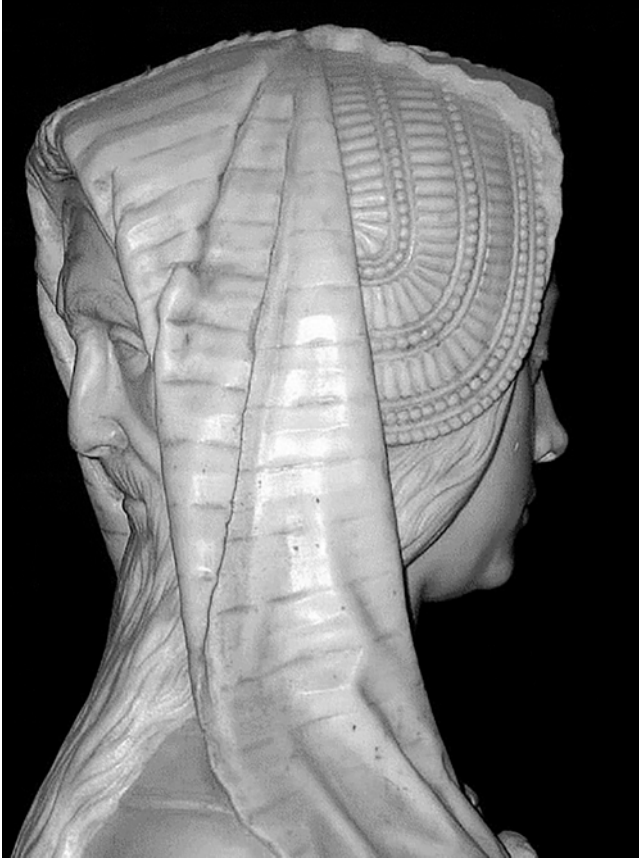


Abb. 13: Rückansicht einer Statue am Grab François II. de Bretagne, Cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul, Nantes

Interessant ist nun für unseren Zusammenhang, dass viele Doppelhermen junge und alte Personen gegenüberstellen. Manche Doppelhermen formulieren damit das gleiche Thema wie unser Mosaik, den Gegensatz von Jugend und Alter, so der Seneca-Poseidonios in der Villa Albani. Eklatanterweise tun sie dies bisweilen sogar mit denselben Figuren wie das Mosaik, mit Satyr und Silen. Eine mittelkaiserzeitliche Herme im Chrysler Museum of Art in Norfolk etwa scheint, was ihre ikonologische Aussage betrifft, auf den ersten Blick mit der Kippfigur aus Ascoli identisch zu sein (Abb. 14). Wie das Mosaik von Ascoli zeigt sie auf der einen Seite einen Satyr, auf der anderen einen Silen. Wie bei den meisten übrigen Doppelhermen sind die beiden Köpfe aber nur aneinandergesetzt. Sie

überlagern sich nicht, teilen sich keine Körperteile und haben folglich auch keine ambivalenten Elemente. Jugend und Alter stehen zwar nebeneinander. Das Paradoxon ihrer Durchdringung in ein und derselben Figur aber ist nicht, oder zumindest weitaus weniger deutlich akzentuiert als in Ascoli. Dort wird das Unvereinbare in einer optischen Täuschung vereint.



Abb. 14: Doppelherme Satyr-Silen, Chrysler Museum of Art, Norfolk

Das hat noch eine weitere Konsequenz. Der ambivalente Effekt des Kippens, des paradoxen, nicht greifbaren, visuellen Umschlagens von jungem Mann zu altem Mann und umgekehrt fehlt bei der Doppelherme. Und damit gelangen wir zu unserem dritten Bildvergleich.

Entweder – oder

Die Urmutter aller modernen Kippfiguren erscheint in einem Satiremagazin. Am 23. Oktober 1892 wird in den Münchner »Fliegenden Blättern« eine überaus bekannte Zeichnung publiziert (Abb. 15). Das Bild nutzt dieselbe Strategie wie das Mosaik in Ascoli. Die Karikatur verbindet allerdings nicht einen Satyr mit einem Silen, sondern eine Ente mit einem Hasen; und stellt deren Köpfe nicht übereinander, sondern nebeneinander. Ihre Prominenz verdankt die Zeichnung weniger ihrem populären Erscheinungsort, sondern der Tatsache, dass später, ab den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, Ludwig Wittgenstein das eigenartige Tier immer wieder zum Ausgangspunkt weitreichender philosophischer Überlegungen machte. Dabei ging es ihm um eben jenen Effekt, der offenbar schon die hellenistisch-römischen Künstler begeisterte.⁵



Abb. 15: Kaninchen und Ente, Fliegende Blätter, 23.10.1892

Wittgenstein selbst beschreibt den Kern des Phänomens folgendermaßen: »Ich will fragen, worin besteht es, die Figur einmal so, einmal anders sehen? – Sehe ich wirklich jedesmal etwas anderes oder deute ich nur, was ich sehe, auf verschiedene Weise?« Mit anderen Worten, warum sehen wir eigentlich einmal einen Hasen, wenige Sekunden später eine Ente – obwohl sich das Bild in dieser Zeit evidentenmaßen ja keinen Deut verändert hat?

Wittgenstein trifft aufgrund dieser Paradoxie – dem Konflikt zwischen dem unveränderten, einfachen Objekt und dem veränderten, doppelten Inhalt – eine grundlegende Unterscheidung. Die Unterscheidung von ›Sehen‹ auf der einen Seite, von ›Sehen als‹ auf

der anderen Seite. Ich ›sehe‹ die gezeichnete Figur; ich sehe diese Figur aber ›als‹ Hase oder ›als‹ Ente. Auf unser Mosaik bezogen: Ich sehe das Mosaikbild, aber ich sehe es ›als‹ Silen oder ›als‹ Satyrn. Richard Wollheim löst später das sogenannte ›Sehen-als‹ durch das ›Sehen-in‹ ab und erhält das Sehen-als in einer durchaus breiten, erkenntnistheoretischen Bedeutung, nämlich im Sinne der allgemeinen, alltäglichen, gewissermaßen automatischen und selten reflektierten Interpretation des Gesehenen durch den Rezipienten. In unserem Kontext aber interessiert viel mehr gerade das frühere, wesentlich engere Verständnis Wittgensteins vom Sehen-als. Bei Wittgenstein erscheint Sehen-als als ein ›Aufleuchten‹, ein existenzielles Erlebnis, das uns zutiefst überrascht und verunsichert.

Dasselbe – und doch nicht dasselbe

Hier soll das Phänomen des Sehen-als, wie es Wittgenstein beschreibt, als hermeneutischer Schlüssel für das Bild von Ascoli dienen und damit für dieses spezifische Phänomen des Hybriden in der römischen Kunst überhaupt. Aus der fundamentalen Scheidung von ›Sehen‹ und ›Sehen-als‹ resultieren nämlich drei Konsequenzen.

Erstens wohnt ein unauflösbarer Widerspruch dem Vexierbild mit dem Sehen-als inne. Wittgenstein liefert uns hier im Nachhinein ein terminologisches Instrument, um den Unterschied zwischen dem Mosaik aus Ascoli und der Doppelherme ontologisch in den Griff zu bekommen. Denn bei der Interpretation der Silen-Satyr-Doppelherme spielt das Sehen-als keine Rolle. Alles ist hier deutlich, auf der linken Seite des Marmors sehen wir einen Satyr, auf der rechten einen Silen. Allenfalls der eigenartige Verwuchs wäre medizinisch zu klären. Ganz fundamental ist das Sehen-als dagegen für das Verständnis der Figur auf dem Mosaik. Hier ist es nämlich unser Sehen-als, das die Identität der dargestellten Person bestimmt: Manche Teile des Mosaikbildes, sprich, kleine, bunte, sich nicht verändernde Steinchen, ordnen wir unterschiedlichen Personen zu, obwohl sie sich dabei natürlich nicht verändern.

Zweitens: Auch für das Salzburger Gemälde ist Wittgensteins phänomenologische Analyse relevant. Denn das, was der barocke Maler in seinem Gemälde praktiziert, ist letztlich nichts anderes, als das ambivalente Sehen-als in den Mittelpunkt zu stellen, es zum Thema zu machen. Bei ihm wird das Sehen-als zur zentralen Botschaft. Denn die Widersprüchlichkeit des Sehen-als illustriert oder symbolisiert sogar die Widersprüchlichkeit der Trinität. Wir werden uns weiter unten fragen, ob Vergleichbares auch für das antike Mosaik gegolten haben könnte.

Die dritte Konsequenz betrifft den Wahrnehmungsprozess. Wittgensteins sogenanntes »dubbit« beinhaltet auf der einen Seite zwar das Potential für beide Tiere, Hase und Ente. Wir als Betrachter – und das ist ein merkwürdiges Phänomen – können aber immer nur ein einziges Tier sehen. Wir sehen entweder den Hasen oder, wenn die Figur kippt, die Ente; entweder den Satyr oder den Silen. Dieses »Kipp-Erlebnis« nun ist es, das Wittgenstein wie wohl auch den antiken Betrachter und uns alle besonders fasziniert. Wittgenstein schreibt: »Das Seltsame ist eigentlich das Staunen; das Fragen: ›Wie ist es möglich!‹ Der Ausdruck davon ist etwa: Dasselbe – und doch nicht dasselbe.«

Was bedeutet nun dieser Moment des Kippens, der uns in Erstaunen versetzt, für die Deutung des antiken Mosaiks? Zunächst einmal gelangen wir auf eine ganz neue Ebene. Bislang bewegten wir uns ja im Bereich der Semantik, der Interpretation von Inhalten, von Motiven und Ikonographien. Mit dem Erlebnis des Kippens von Satyr zu Silen aber befinden wir uns im Bereich der ästhetischen Eigenschaften des Mosaiks. Kurz, es geht um den Witz, den Esprit, den das Kippen beinhaltet, das Staunen und den Spaß, den der Betrachter dabei hat. Dies zeigt sich, wenn man beobachtet, wie das Bild in den architektonischen Zusammenhang integriert wurde, was zu einem ganz grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Mosaik von Ascoli und Wittgensteins Hasenente führt.

Kipperlebnis und architektonischer Raum

Das Vexierbild von Ascoli bildete nicht nur den Mittelpunkt des Saales, sondern angesichts der Position und der Größe dieses Saales sicher auch das Zentrum des gesamten Hauses. Subtil wird die zentrale Rolle der Kippfigur im Mosaik selbst, genauer, durch seine Rahmungen betont. Von dem Wellenband außen über das konzentrische, stilisierte Schuppenmuster und das Flechtband bis hin zum zentralen Emblema mit dem Satyr-Silen steigern sich Motive, Farbigkeit, Detailgenauigkeit und Räumlichkeit des Mosaiks. Vom Ornament am Rande geht es hin zu figürlicher Darstellung im Zentrum; von größeren, linearen Mustern hin zu extremer Detailtreue; vom Schwarz-Weiß der Außenbereiche über eine selektive Farbskala des Flechtbands hin zum bunten Mittelbild mit zahlreichen Farbnuancen; vom zweidimensionalen Wellenband über die abstrakte Schattierung der Schuppen, den Glanzlinien des Flechtbands hin zu den extrem nuancierten Helligkeitsskalen des Mittelbildes.

An dieser Stelle müssen wir noch einmal auf Wittgenstein zurückkommen. Einen der wesentlichen Aspekte der »H.-E.-Figur« sieht der Philosoph gerade in der räumlichen Gerichtetheit des Bildes. Tatsächlich beruht die Identifikation als Hase oder Ente auf der Blickrichtung des Betrachters, ob ich die Figur also nach links oder nach rechts gerichtet begreife. Diese implizite, räumliche Ausrichtung des Vexierbildes markiert eine Achse; eine Achse, die im Falle des Satyr-Silens natürlich nicht von links nach rechts, sondern von oben nach unten verläuft.

Das Emblema wurde nun derart im Raum verlegt, dass der Silen nach Norden, der Satyr nach Süden ausgerichtet war. Wer aus der Säulenhalle in den Oecus blickte, sah den Silen, wer auf dem hinteren Speiseseifa ruhte, den Satyr. Damit stimmt die inhaltlich entscheidende Bildachse des Emblema mit der zentralen Achse des Peristylkomplexes und vermutlich wohl auch der gesamten Domus überein. Gleichzeitig wird das Vexierbild geschickt in die Bewegungsrichtung des Besuchers integriert. Wer sich durch das Peristyl und die Halle in den Raum bewegte, sah den Silen und dürfte überrascht gewesen sein, als er auf seinem Bett liegend plötzlich einen Satyr erkannte.

Es ist bezeichnend, dass der Hausherr die Kippfigur gerade an dieser Stelle, im Triclinium, anbringen ließ. In diesem Bereich der römischen Domus nämlich liegt gewissermaßen eine Bruchstelle der Raumwahrnehmung. Die Bewegung des Besuchers, der das Haus vom Eingang her durchschreitet, und damit auch die Blickrichtung vom Eingang über Atrium, Tablinum und Peristyl ist stets nach hinten, in den hinteren

Bereich des Hauses gerichtet. Hier am Speisesaal aber, am Endpunkt seiner Bewegung durch das Haus dreht er sich um 180 Grad um. Der Gast blickt von seinem Bett aus zurück durch den Hof in Richtung Eingang.

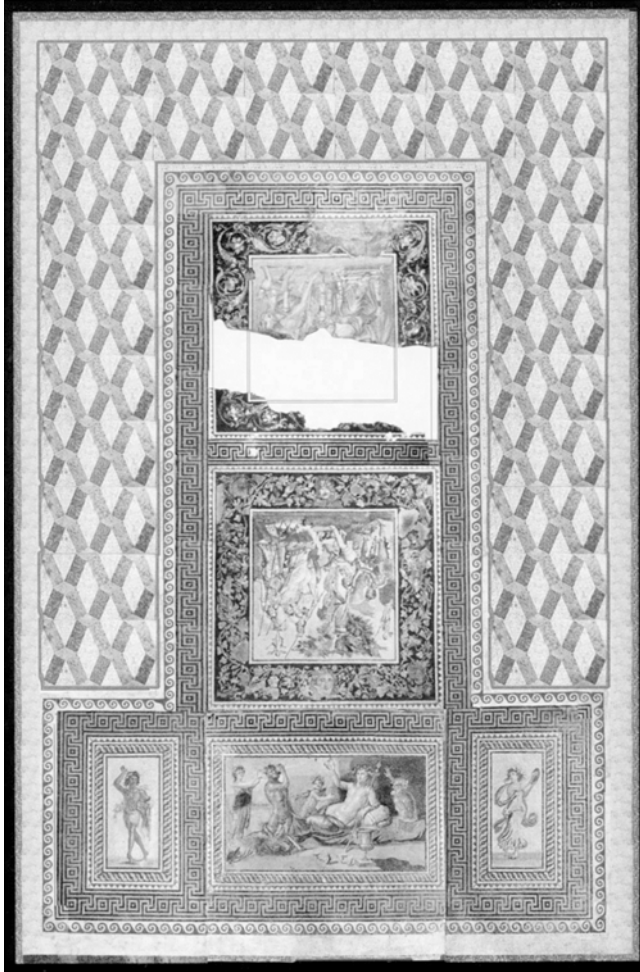


Abb. 16: Antiochia, House of the Atrium, Mosaikdekoration

Diese architektonische Ambivalenz zeigt sich auch in der Bodendekoration vergleichbarer Räume römischer Wohnhäuser. In der Casa del Labirinto in Pompeji etwa war das farbige Emblem mit dem Minotaurus dem Besucher in der Halle zugewandt. Der kleine Eingang zum Labyrinth aber lag direkt vor jener Person, die von der Liege aus in Ruhe die Bahnen des Labyrinths nachverfolgen wollte. Noch deutlicher illustriert eines der prächtigen, allerdings viel späteren Mosaiken aus dem sogenannten House of the Atrium in Antiochia dieses Phänomen (Abb. 16). Die Bilder im Vorfeld der Liegen

sind zum Eingang ausgerichtet, die oberen Bilder zum rückwärtigen Teil des Saales gedreht.

Die Beispiele zeigen: Der Mosaizist von Ascoli greift die dem Speisesaal inhärente, ambivalente Rolle im Kontext der Domus auf. Seine Kippfigur markiert eben jene Stelle des Hauses, an der auch die Blick- und Bewegungsrichtung des Besuchers kippt. Er verbindet die ambivalente Bildstruktur mit der ambivalenten Raumstruktur.

Am Ende des zweiten Jahrhunderts nach Christus taucht unsere Kippfigur dann noch einmal auf, diesmal tief in der Provinz des Reiches, in einer kleinen Stadt in Luxemburg. Weite Teile der modernen Stadt Diekirch liegen über den Resten eines gewaltigen Gutshofes der mittleren Kaiserzeit. Die gesamte Nordseite der Dreiflügelanlage wird von einem monumentalen Herrschaftsgebäude eingenommen, von dem immer wieder vereinzelte Spuren bei Bauarbeiten ans Licht kamen. Uns interessiert ein Raum im östlichen Risalit dieses Hauptgebäudes. Dort ließ sich der Hausherr einen komfortablen Ruheraum einrichten, dessen Schlafkoje durch Hypokausten beheizt werden konnte. Vor der Kojе wurde ein Mosaik ausgelegt, in dessen Zentrum man wieder das Schema des Kippbilds von Silen und Satyr setzte (Abb. 6). Genau wie zuvor in Ascoli akzentuiert das Bild die ambivalente architektonische Struktur des Raumes zwischen Eingang und Ruhepunkt. Nun geschieht dies allerdings räumlich umgekehrt. Während der Nutzer, der den Raum vom Korridor her betritt, vom jungen Satyr empfangen wird, darf derjenige, der sich in der beheizten Nische für längere Zeit niederlässt, den greisen Silen bewundern.

Unkonventioneller geht schließlich ein italischer Hausherr des dritten Jahrhunderts mit dem Vorbild des Vexierbilds um. Auf den ersten Blick wirkt das Bild aus der sogenannten Domus di Oceano in Luni, das unter den Resten der frühchristlichen Kathedrale gefunden wurde, etwas deplaziert (Abb. 7). Die Kippfigur liegt nun nicht mehr im Zentrum eines Saales, sondern in einem winzigen Gang (Abb. 17). Dieser Gang g führte von dem repräsentativen Raum f, in dem das namensgebende Mosaik lag, in den abgeschiedenen Raum e. Leider kennen wir die Lage der Tür zu Raum e nicht mehr, da genau an dieser Stelle die Außenmauer der Basilika in die alten Strukturen einschneidet. Allerdings dürfte hier der transitorische Charakter des Korridors, der die Bewegung des Rezipienten genau steuert, für die Wahl des Ortes ausschlaggebend gewesen sein. Was an diesem Gang außerdem auffällt, ist die Tatsache, dass das Mosaikband hinter der Kippfigur abrupt abbricht; das letzte Stück des Korridors blieb weiß. Möglicherweise akzentuierte die Freifläche den Standort des Betrachters, der nur von diesem Punkt aus den Satyr gut erkennen konnte.

Die Beispiele zeigen, dass die Kippfigur sehr bewusst in den Rahmen der jeweiligen Architektur, vor allem in das System der Blickachsen und Aufenthaltspunkte integriert wurde. Die spezifischen, auch räumlich ambivalenten Bildeigenschaften des Vexierbildes bei der Raumkonzeption wurden im Rahmen des umgebenden Kontexts erkannt und berücksichtigt.

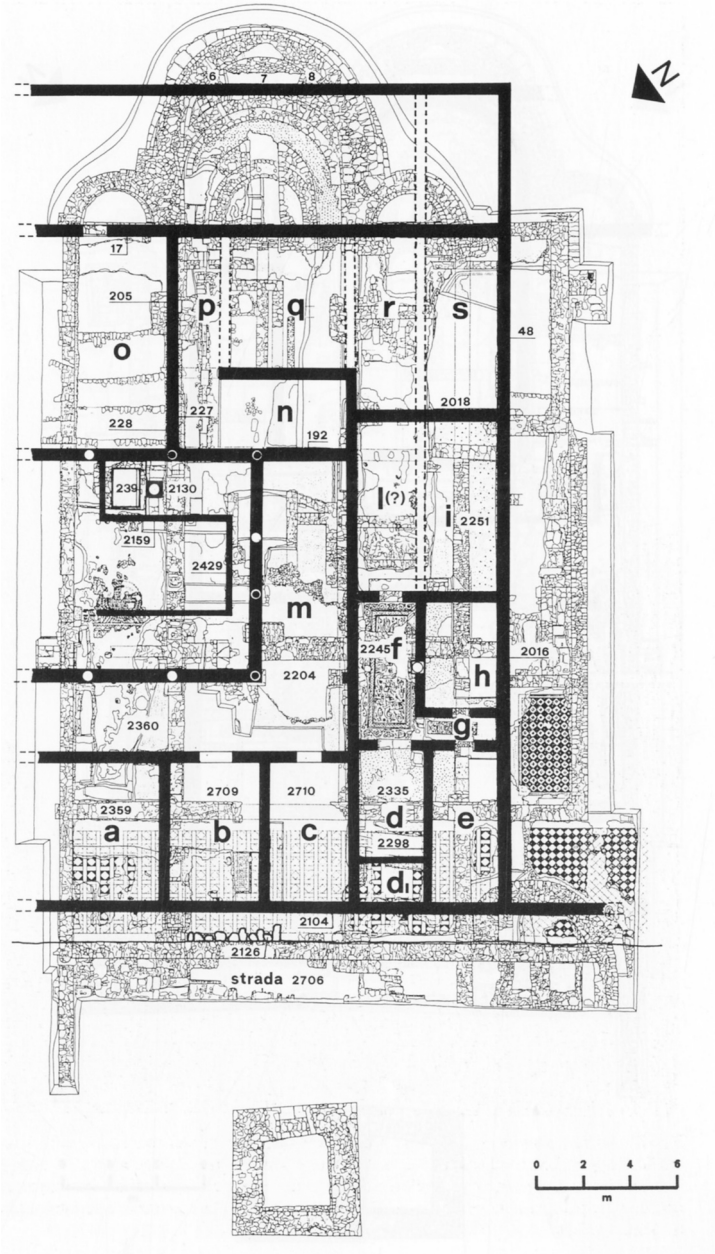


Abb. 17: Domus di Oceano, Luni

Instabile Bilder im Kontext

Es gibt viele Hinweise darauf, dass das wittgensteinsche Staunen über instabile Bilder eines der grundlegenden Ziele der antiken Bildproduktion war und dass es in bestimmten Kontexten auch gezielt politisch instrumentalisiert wurde. Die griechische und römische Kunst ist, wie die Forschung der letzten Jahre zeigte, voll von Bildstrategien, die den Betrachter verwirren, ihn bewusst im Unklaren lassen, ihn dem Prozess des ständigen Hin- und Herbippens aussetzen. Die wenigen tatsächlichen Kippfiguren im modernen Sinne des Wortes, die man aus der Antike kennt, sind in dieser Hinsicht deswegen das vielleicht markanteste, aber keineswegs das einzige Beispiel dieses wahrnehmungspsychologischen Phänomens. Bekannt sind die Ambivalenzen der großen Architekturphantasien des Zweiten Pompejanischen Stils (Abb. 18). Die lange Diskussion über deren räumliche Inkongruenzen seit Panofsky muss an dieser Stelle nicht noch einmal aufgerollt werden. Es wurde mehrfach geäußert und es scheint offensichtlich, dass zumindest einige der vermeintlichen Fehler in der räumlichen Anlage der Gebäudeprospekte keine Fehler sind, sondern Absicht; vielleicht, weil die Wände wie der Satyr-Silen von Ascoli den verwirrenden Effekt solcher Widersprüchlichkeiten suchen, vielleicht, weil die mathematische Regelhaftigkeit einer konsequenten Zentralperspektive keine Bildqualität darstellte, vielleicht, weil der architektonische Kontext nicht allzu großer Räume additive Perspektivsysteme ratsam erscheinen ließ. Der entscheidende Punkt ist dabei, ob und in welchem Maße solche uns absurd erscheinende, räumliche Situationen bewusst konstruiert wurden. Bei dieser Frage spielt die Existenz antiker Dubbits eine eminente Rolle, insbesondere die Tatsache, dass dieses Schlüsselphänomen gerade in der antiken Raumdekoration und Kleinkunst auftritt: Das Mosaik von Ascoli zeigt nämlich eindeutig, dass harsche, unmittelbar augenfällige visuelle Ambivalenzen von Auftraggebern, Künstlern und Betrachtern nicht nur reflektiert wurden, sondern auch strategisch eingesetzt werden konnten.

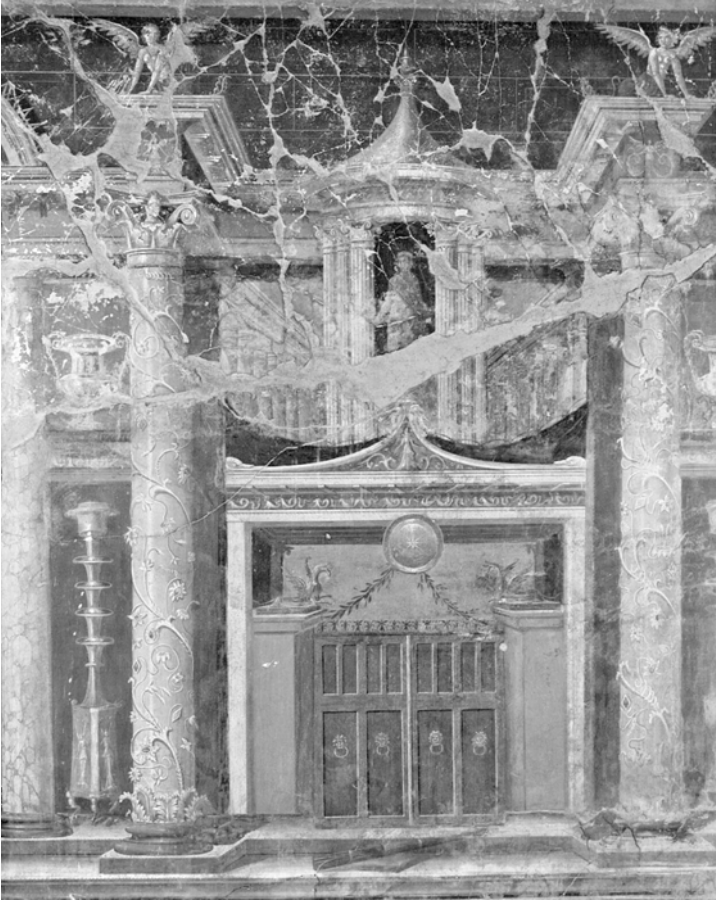


Abb. 18: Wandmalerei im Triclinium der Villa di Poppaea, Oplontis

Man mag darüber diskutieren, ob das Fehlen eines allgütigen, singulären Fluchtpunkts in einer gemalten Scheinarchitektur eine bewusste Provokation eines euklidisch gebildeten Betrachters darstellt. Vor dem Hintergrund des Mosaiks aus Ascoli scheint es aber außer Frage, dass ambivalente Situationen wie im Mittelbereich der berühmten Wand von Oplontis weder Zufall noch Unfähigkeit oder Kollateralschaden sind. Blickt man dort auf den Rundtempel im Hintergrund, der auf absurde Weise das obere Gebälk im Vordergrund überschneidet, so kippt die Architektur wie der Enten-Hase hin und her; mal steht der Monopteros vorne, mal steht er hinten. Das Staunen über dieses Kipperlebnis ist an diesen Wänden sogar noch intensiver als in Ascoli, den hier kippen nicht nur kleine Bilder im Boden, sondern ganze Wände, die sich vor und über dem Besucher auftürmen.

Eine andere Kategorie des instabilen Bildes sind jene abstrakten geometrischen Figuren, die einen illusionistischen, tiefenräumlichen Effekt mit dem wittgensteinschen Kipp-Erlebnis verbinden. Schon früh werden in den aristokratischen Wohnhäusern

Kipperlebnisse produziert. Bereits im Greifenhaus auf dem Palatin um 100 vor Christus inszenieren die Architekten – wie später in Ascoli – in der Mitte des Raumes ein abstraktes, instabiles Marmorbild (Abb. 19). Wie in einem Bildschirm gerahmt, springen die Würfecken vor und zurück, und das gleiche Motiv bringt auch die Wandflächen in Bewegung.

Solche Kippfiguren breiten sich in der Folge im Mitteleerraum geradezu inflationär aus. Jedem bestens vertraut, doch bislang fast unerforscht sind die wahrnehmungspsychologischen Strategien, mit denen die kaiserzeitlichen Mosaizisten ihr Publikum über Jahrhunderte mit immer neuen Kipperlebnissen versorgten; fast unendlich viele Varianten desselben wahrnehmungspsychologischen Effekts, erzeugt durch ein erstaunlich kleines Repertoire an geometrischen Grundformen.

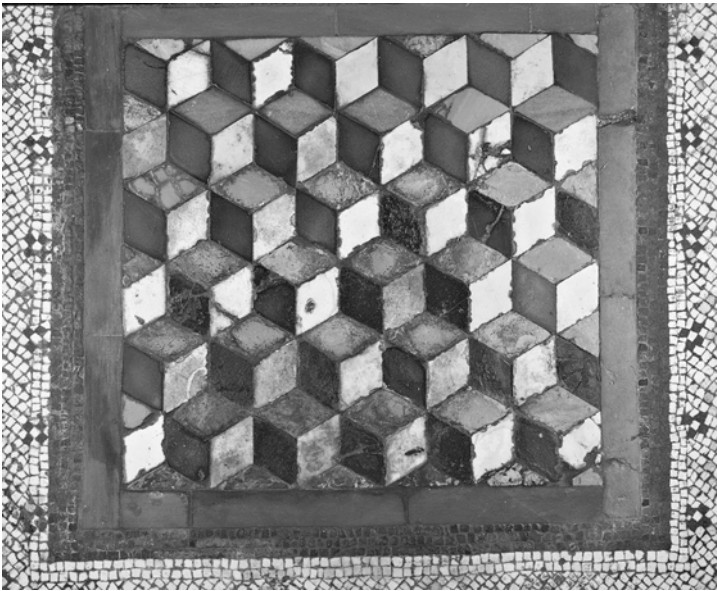


Abb. 19: Mosaik im Greifenhaus in Rom

Ästhetisches Erlebnis und philosophische Reflexion

Mit dem Skeptizismus geht im Hellenismus eine umfassende Neubewertung der Zuverlässigkeit sinnlicher Wahrnehmung einher. Die bekannten Beispiele visueller Ambivalenz, die Lukrez und Sextus Empiricus in der Nachfolge der skeptizistischen Tradition anführen, stehen den visuellen Ambivalenzen der Kippfiguren strukturell sehr nahe.

Warum, so Lukrez im vierten Buch, verringern sich die doch eindeutig immergleichen Abstände zwischen den Säulen einer Halle, wenn man die Hallenfront von der Seite her anblickt? Warum scheint die Sonne bei ihrem Aufgang direkt über den Bergen zu stehen, wo sie doch unendlich weit von diesen entfernt ist? Warum tut sich uns in einer

Pfütze ein Abgrund auf, der da nicht ist? Wieso existieren »anstelle von dem, was wir eigentlich gesehen haben, Dinge, die von unseren Sinnen nicht wahrgenommen wurden«?⁶

In unserem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Lukrez und Sextus Empiricus auf ästhetische Überraschungserlebnisse zurückgreifen, und zwar zunächst mit gewissermaßen pädagogischer Absicht. Sie locken den Leser mit überraschenden, visuellen Phänomenen, die das eigene Sehen infragestellen. Die paradoxen Phänomene sind Kipperlebnisse ganz im Sinne Wittgensteins – und sie sind natürlich mehr als nur pädagogische Anreize zum Nachdenken. Es sind ontologische Phänomene, die einer Erklärung bedürfen. Denn die Kipperlebnisse stellen die vermeintlich klaren Grenzen von Schein und Sein in Frage, und zwar dadurch, dass sie die Unschärfen der visuellen Wahrnehmung in den Blick nehmen. Lukrez und Sextus Empiricus fragen damit, wie Wittgenstein, nicht nur nach den Prozessen menschlicher Erkenntnis. Sie lassen ihre Leser an der Alltagsüberzeugung zweifeln, gesichertes Wissen über die Dinge sei grundsätzlich möglich, und ebenso an der platonisch akademischen Lehre, Wissen über die Dinge sei überhaupt nicht möglich. Vielmehr stehen wir ratlos vor der Frage, ob Wissen über die Dinge möglich ist oder nicht, und wenn ja, unter welchen Umständen.

Leider wissen wir nicht, ob in den zahllosen verlorenen hellenistischen Traktaten zur Optik auch das Problem der Vexierbilder thematisiert wurde. Entscheidend ist jedoch, dass – und hier stellt die antike Kultur einen absoluten Sonderfall dar – visuelle Überraschungen nicht nur als raffinierter Zeitvertreib für gelangweilte Oberschichten oder als Vehikel von Ideologien instrumentalisiert wurden. Das Mosaik von Ascoli wird, auch wenn der Hausherr es aus anderen Gründen in Auftrag gab, von einer philosophischen Reflexion hinterfangen: einer Reflexion, die neben vielem anderen eben auch das Problem der paradoxen, visuell-ästhetischen Erfahrung in den Blick nahm. Dabei ist es unerheblich, ob Phänomene der bildenden Kunst wie die lustigen Kippfiguren die Philosophen zu theoretischer und begrifflicher Reflexion anregten oder umgekehrt. Es genügt zu konstatieren, dass sich das Phänomen des Vexierbilds und erkenntnistheoretische Paradigmen der hellenistischen Philosophie als zeitlich und phänomenologisch eng verwandt erweisen.

Damit scheint sich der Verdacht zu bestätigen, die Antike hätte, wenigstens in ihrer Bildwelt, die dekonstruktivistischen Paradigmen der Gegenwart vorweggenommen. Die Kippbilder in Ascoli und anderswo sind labil, unentschieden, ambivalent, vermeintlich ergebnisoffen – und waren nicht nur lustige Gags, sondern scheinen zudem als ontologische Beispiele grundsätzlich auf philosophische Art und Weise begründet zu sein. Doch diese anachronistische Wahrnehmung täuscht.

Dionysos kippt

Betrachten wir das Corpus der antiken Kippfiguren, so fällt auf: Fast alle Bilder entstammen der dionysischen Ikonographie. Das könnte an der geringen Zahl dieser Bilder liegen oder an ihrer Abhängigkeit voneinander. Das Phänomen ließe sich auch einfach dadurch erklären, dass das Bild in Ascoli doch im Kontext eines Speisesaals auftritt, also dort, wo dionysische Motive eben ihren angestammten Platz haben.

Die Verbindung von dionysischer Thematik und visueller Ambivalenz scheint aber komplizierter zu sein. Denn auch in der Schwestergattung der Grylloi-Gemmen erscheinen sehr häufig Gesichter von dionysischen Figuren, gewissermaßen als Antipoden. Bei dieser Antithese liegt natürlich nahe, an ganz grundlegende Strukturen des Dionysischen zu denken. Dass Dionysos im Kult ebenso wie im Mythos das Paradigma des Gegensatzes schlechthin verkörpert, muss nicht näher erläutert werden. Nicht nur in der Abgrenzung zur Umwelt manifestieren sich größtmögliche Polaritäten, im Gegensatz von dionysischem Ritual und gesellschaftlicher Norm, von abgründigem Wahn und Vernunft und so weiter. Vor allem im Bild des Gottes selbst, der bizarren, vexierbildhaften Überlagerung männlicher und weiblicher Körperformen, stehen sich die sexuellen Grundkonstanten der menschlichen Existenz gegenüber und vermischen sich; wie in den halbtierischen Körpern seines Gefolges der Konflikt von Mensch und Natur.

Das Dionysische spiegelt damit genau jene spezifischen medialen Eigenschaften, die wir für das Vexierbild in Anspruch nahmen: die Demonstration von Gegensätzen auf der einen, das ambivalente Paradoxon ihrer Vereinigung auf der anderen Seite.

Es scheint, als ob die Künstler das Medium der Kippfigur in der gleichen Weise mit dionysischen Inhalten füllen, wie die Architekten das dionysische Vexierbild auf die Struktur des Wohnhauses applizieren. Diese Hypothese lässt sich in einem bestimmten Aspekt noch weiter präzisieren, der Dichotomie von Jugend und Alter.

Das Thema des Alters ist eine Grundkonstante des antiken Gesellschaftsdiskurses. Texte wie Ciceros »Cato maior« zeigen, welch eminentes diskursives Potential das Thema innerhalb der römischen Eliten besaß. Dementsprechende Bilder waren im Triclinium also am richtigen Platz. Das Satyr-Silenbild von Ascoli geht aber weit über diese sehr allgemeine Funktion hinaus. Diodorus Siculus beschreibt die Gestalt des Dionysos folgendermaßen: »Zweigestaltig dachte man sich ihn, da es eben zwei Dionysoi gab, den alten Dionysos mit langem Bart – alle Menschen der früheren Zeit trugen nämlich lange Bärte – und den jüngeren, einen blühenden, weichlichen und jungen Mann, wie ich schon zuvor gesagt habe. Einige Schriftsteller sagen indessen, dass Betrunkene in zwei Zuständen aufräten und zwar seien die einen in heiterer, die anderen hingegen in zornig erregter Verfassung, weshalb man den Gott als zweigestaltig bezeichnet habe.«⁷

Die Passage des augusteischen Autors liest sich wie ein Kommentar zum Mosaik aus Ascoli. Die Person des Gottes Dionysos vereinigt Jugend und Alter ebenso wie das Kippbild Satyr und Silen fusioniert. Interessant ist dabei vor allem, dass Diodor konkret auf die widersprüchlichen Bilder von Dionysos abhebt und daraus eine bestimmte Eigenschaft konstruiert. Die paradoxe Vorstellung von den ambivalenten Altersstufen des Dionysos, die eine lange ikonographische Tradition reflektiert, verfestigte sich bis hin zur Spätantike zu einem handfesten Topos; Macrobius schreibt: »Die Bilder des Liber Pater zeigen diesen teils im Kindesalter, teils als Jugendlichen, außerdem in bärtigem und auch in greisenhaftem Aussehen.«⁸

Die Kippfigur von Ascoli visualisiert, das machen die Quellen deutlich, eine spezifische Denkstruktur: die Verknüpfung des Dionysos mit der Paradoxie des Alters und des Alterns. Genialerweise übersetzen die Mosaizisten damit ein abstraktes Konzept, das seinerseits ja aus der Bildwelt abgeleitet wurde, zurück ins Bild. Es ist sozusagen ein medialer Reimport. Dieser Reimport aber verdeutlicht ein weiteres Mal, dass die Künstler sich der ganz besonderen Eigenschaften des Vexierbildes genau bewusst waren. Denn

sie taten dasselbe wie der unbekannte Maler des Salzburger Gemäldes. Sie bildeten ein theologisches Paradoxon ab, indem sie es in ein paradoxes Bild übersetzten.

Den entscheidenden Clou liefert uns jedoch erst Wittgenstein. Die Vereinigung von Gegensätzen im Bild von Ascoli ist kein statisches Prinzip. Das Kipperlebnis, das permanente Hin- und Herpendeln zwischen den Extremen, zwischen jungem Satyr und altem Silen, dynamisiert das Bild. Das Prinzip wird zum Prozess, das Bild schwankt wie der betrunkene Gott in den Armen seiner Satyrn. Damit ist das Bild von Ascoli ein genialer Sonderfall des Dubbit. Es bildet nicht nur die Antithetik des Dionysischen, sondern auch das permanente Changieren zwischen den Extremen ab; mit dem einzigen Unterschied, dass das Mosaik von Ascoli den Betrachter zur Bewegung zwingt, denn der jeweils andere Aspekt des Kopfes zeigt sich ja nur entweder von der Schwelle des Raumes oder von seinem rückwärtigen Bereich aus gesehen, während Hase und Ente auf dem Blatt gleich orientiert sind. Wenn man so will, offenbart sich in dem kippenden Aspektwechsel der dionysischen Personen eben auch das Erleben des Rausches; wenn wir Diodor glauben, war es am Ende ja der Rausch, der nach einigen Autoren eigentlich für die ambivalente Darstellung des Weingottes verantwortlich war.

Wahrnehmungsprozess und Wohlgefallen

Entscheidend ist in unserem Zusammenhang, auf welche Weise Wittgenstein den Prozess des Umkippens erzählt. Er verbindet mit dem Prozess nämlich Begriffe, die eine starke emotionale Wirkung des Kippeffektes auf den Rezipienten beschreiben.

So ist das eigentlich Erstaunliche an diesem Prozess das »Staunen«. Der Affekt macht den Betrachter auf die unklare Ursache des Kippeffektes aufmerksam. Dabei ersetzt Wittgenstein das Fragezeichen seiner Frage durch ein Ausrufezeichen. Die Frage sucht damit eigentlich keine Antwort. Sie ist Ausdruck eines Erstaunens, in dessen Mittelpunkt die Frage selbst und nicht die Antwort steht. Die Frage ist so zugleich Frage als auch Emphase – eine lustige rhetorische Ambivalenz, ein Dubbit par excellence, der die Ambivalenz des visuellen Phänomens auf sprachlicher Ebene spiegelt. Der Leser oszilliert ebenso wie der Dubbit-Betrachter zwischen Staunen und Problem, zwischen emotionaler Reaktion und rationaler Erklärungssuche.

Mit diesem, von Wittgenstein so emphatisch beschriebenen Wirkungspotenzial des Vexierbildes gelangen wir zum Problem der ästhetischen Momenterfahrung. Die dynamische Oberfläche erzeugt Überraschungen, die der Betrachter als ästhetisch attraktiv oder auch abstoßend empfindet. Kipperlebnisse verlaufen im Fall des Dubbit reflexartig, heftig und intersubjektiv. Sie lösen daher notwendigerweise emotionale Reaktionen aus. Nicht zuletzt aus diesem Grund eignen sich Vexierbilder hervorragend, um das Konzept der ästhetischen Betrachteraktivierung auch im antiken Kontext zu untersuchen. Denn dass die ästhetische Funktion der Kippfigur in Ascoli in ihrer Ambivalenz liegt, lässt sich trotz der großen historischen und kulturellen Distanz wohl kaum leugnen.

Damit können wir zwei grundlegende Phasen des Rezeptionsvorgangs unterscheiden. Zuerst das plötzliche Erkennen oder, mit Wittgenstein, »Verstehen« der Kippfigur, allerdings nicht im intellektuell-reflektierenden Sinne; danach die diesem Verstehen folgende Phase. In ihr erlebt der Rezipient zum einen die emotionalen Folgen des visuellen

›Impacts‹, etwa Staunen, Begeisterung, Verunsicherung, Ärger. Zum anderen, sich damit überlagernd, verarbeitet er die Seherfahrung und deren emotionale Folgen durch kognitive Reflexion. Typisch für Bilder wie die Hasenente oder den Satyr-Silen ist dabei, dass der Rezipient das Bedürfnis hat, die Kipperfahrung aktiv zu wiederholen. Um sich dem psychologischen Erfolg der Kippfigur zu nähern, müssen wir also fragen: Welche Phänomene und Effekte lassen sich mit diesem Prozess im Einzelnen verbinden?

Das entzogene Bildverstehen

Warum ist das plötzliche Erkennen des zweiten Bildes – der Kippmoment – für den Betrachter so anziehend? Warum löst er das von Wittgenstein formulierte Erstaunen aus?

Der Effekt lässt sich mit einem Aspekt vergleichen, den Wittgenstein an anderer Stelle beschreibt. »Wenn wir intendieren, leben wir unter den Bildern (Schatten) der Intention zugleich mit den wirklichen Dingen. Denken wir, wir sitzen im verdunkelten Kino und leben im Vorgang des Films. Der Saal werde nun erhellt aber das Lichtspiel auf der Leinwand gehe weiter. Aber jetzt sehen wir es plötzlich von ›außen‹ als Bewegungen von lichten und dunkeln Flecken auf einer Leinwand.«⁹

Beiden Fällen, der Kippfigur und dem Ende der Kinovorführung, wohnt ein starkes Überraschungsmoment inne. Der Kinobesucher vergisst die mediale Distanz des Films restlos; durch die Intensität der Impulse ist er in das Filmgeschehen selbst eingetaucht. Das angehende Licht bringt ihn daher überraschend in den Kinosaal zurück. Das Mosaik in Ascoli gibt dem Besucher zunächst keinen Hinweis auf ein weiteres Bild: Ein Satyr im Speisesaal ist eine äußerst konventionelle Ikonographie, die den Besucher der römischen Kaiserzeit nicht misstrauisch macht. Allenfalls der seltsame Fleck auf der Glatze des Silens, der umgedrehte Satyrmund, könnte zu denken geben. Zumindest bei der Erstbetrachtung aber erkennt der Rezipient nicht auf Anhieb ein zweites Gesicht, sondern wird eher aufgefordert, um die Figur herumzugehen.

In jedem Fall wird der Betrachter im Speisesaal plötzlich mit einem völlig neuen Bild konfrontiert. Dieses neue Bild zerstört das alte Bild gewissermaßen, es vernichtet die Illusion, so wie das angehende Licht im Kinosaal die Illusion der Immersion zerstört. Zwar fällt der Besucher im Speisesaal von Ascoli, anders als der Kinogänger, nicht in ein Loch. Der Film ist zu Ende, die Illusion des Silens aber wird durch eine andere ersetzt, der römische Gast sozusagen über den Verlust hinweggetröstet; die Radikalität der Ablösung des früheren Bildes aber ist die gleiche. Das alte Bild ist, wenn nicht tot, zumindest fremd: »Und nach dem Aufstehen aus einem Traum ist es manchmal als wären wir aus dem Traum heraus zurück getreten uns sehen ihn jetzt, als ein fremdes Bild, vor uns.«¹⁰

Desillusion und Projektionsmembran

Wittgensteins Entzauberung der immersiven Leinwandoberfläche beschreibt einen zentralen Topos der antiken Kunsttheorie, die Entzauberung des von der illusionistischen Malerei getäuschten Betrachters. Die bekannte Zeuxis-Parrhasios-Anekdote bei Plinius wird durch zwei dieser ›Entzauberungsprozesse‹ erzählerisch strukturiert.¹¹ Erstens, die

Tauben fliegen gegen die Oberfläche des Gemäldes mit den Trauben; zweitens, der große Maler Zeuxis erkennt den gemalten Vorhang auf der Oberfläche des zweiten Gemäldes erst, als er ihn zur Seite ziehen will. In beiden Fällen löst die haptische Erfahrung der Zweidimensionalität der hauchdünnen Oberfläche, welche die Täuschung provoziert, zugleich die Ent-Täuschung aus. Das physische Bild, die harte Oberfläche, entzaubert das ›seeing in‹ der gemalten Bildobjekte. Die Tauben entziehen das Bildverstehen als Trauben, das Betasten – so zumindest suggeriert es Plinius – des Zeuxis das Bildverstehen als Vorhang.

Die beiden antiken Fallstudien beschreiben dabei auch den Unterschied zwischen Wittgensteins Kino und dem Mosaik von Ascoli. Die Tauben erhalten, wie im Kino, kein zweites Bild. Sie, respektive die anwesenden Zuschauer, werden nicht entschädigt, sondern auf die Materialität des Bildes zurückverwiesen. Zeuxis aber erhält, wie der Gast in Ascoli, ein zweites Bild, den Vorhang. Wittgenstein schreibt direkt vor der Passage mit dem Kinoerlebnis: »Es ist als hätten wir ein Bild erst so angeschaut, dass wir in ihm leben und die Gegenstände in ihm als wirklich umgeben, und dann träten wir zurück und wären nun außerhalb, sähen den Rahmen und das Bild wäre eine bemalte Fläche. So, wenn wir intendieren, umgeben und die Bilder der Intention und wir leben unter ihnen. Aber wenn wir aus der Intention heraustreten, so sind es bloße Flecke auf einer Leinwand, ohne Leben und ohne Interesse für uns.«

Wittgensteins »Flecke auf einer Leinwand« des Gemäldes, die »lichten und dunkeln Flecken« auf der Leinwand im Kinosaal betreffen den neuralgischen Status der Bildoberfläche als Projektionsmembran. Der Moment des Kippens liegt in der sichtbaren Oberfläche der polierten Mosaiksteinchen; das Oszillieren der Figuren betreibt allein die Bodenfläche. Dieser Bildschirm fingiert nicht nur räumliche Tiefe. Er ist im wahrsten Sinne Dreh- und Angelpunkt der instabilen Projektion des Satyr-Silens. An diesem Punkt kommt die fundamentale Unterscheidung in Oberfläche des Bildobjekts und Oberfläche des physischen Bildes erneut ins Spiel.

Irreversibilität des Wohlbekannten

Hasenente und Satyr-Silen unterscheiden sich in einem ganz wesentlichen Punkt. Während sich die gesamte Objektfläche des Hasens in eine Ente verwandelt oder vice versa, bleibt in Ascoli ein eigentümlicher Überschuss. Wie erwähnt, stört der Mund im Haar des Satyrs, mehr aber noch der Mund auf der Glatze des Silens, die Illusion. Es sind nun bloß »Flecke auf einer Leinwand«, die ihren Sinn verloren haben. Als Betrachter sehen wir den Silen jetzt »plötzlich von ›außen‹«, wenn auch paradoxerweise in das neue Bild eingebettet. Allerdings sind diese Flecken weit mehr als nur die »Flecke auf der Leinwand«. Sie funktionieren als visuelle Marker. So überzeugend Tiefenwirkung, Farb- und Lichtwirkung des Kopfes auch sind, der schwarze Fleck auf der Glatze konterkariert den Illusionismus des restlichen Bildes. Er verhindert erfolgreich, dass der Betrachter das frühere Bild des Satyrs ausblenden kann. Der Fleck fällt – vor allem in der Zeit nach der primären Kipperfahrung – so massiv ins Auge, dass der Rezipient beim Betrachten der Stirn zum Sehen des alten Bildes regelrecht gezwungen wird. Der Fleck wird stets

erneut zum Mund, auch wenn man ihn von der anderen Seite sieht. Die ambivalenten Flecken werden zum Restposten der Metamorphose.

Auch diesem erstaunlichen Sehphänomen widmet Wittgenstein seine Aufmerksamkeit.¹² Ein Bild, das man einmal verstanden hat – Wittgensteins Modus der »Wohlbekanntheit« –, wird man nie mehr ohne dieses Verständnis betrachten können. Die Wohlbekanntheit ist nicht reversibel. Wittgenstein illustriert das mit diesem Selbstexperiment: »Ich sage mir: ich will versuchen, ein gedrucktes deutsches Wort anzuschauen und es so zu sehen als hätte ich nicht lesen gelernt uns als seien die schwarzen Figuren auf dem Papier sonderbare Zeichnungen, dessen Zweck ich mir nicht denken kann, oder nicht ahne.«¹³

Nun mag man einwenden, dass dieses Phänomen für einen österreichischen Sprachphilosophen des zwanzigsten Jahrhunderts interessant sein mag. Ob es aber den Weinhändler und dessen Frau, die im Stadthaus einer mittelitalischen Provinzstadt der Kaiserzeit zu Gast waren, beschäftigt hat? Abgesehen davon, dass – wie die Pliniuslektüre zeigt – derartige Probleme durchaus zum Bildungsrepertoire der römischen Eliten gehörten, ist es gar nicht notwendig, dass der Betrachter philosophische Reflexionen anstellt. Denn der schwarze Fleck auf der Glatze sticht dem Betrachter auch ohne philosophische Reflexion radikal ins Auge. Und wer sich auch nur kurze Zeit fragt: »Wie hat der Mosaizist das gemacht?«, wird auf das eigenartige Phänomen stoßen, dass Nase und Mund der anderen Figur, hat man sie einmal gesehen, nie wieder wegzudenken sind. Vor allem aber zeigt die Bildreflexionen Wittgensteins die Komplexität jener Bausteine auf, welche die Instabilität der Bodenfläche hervorrufen. In dieser Dynamik aber liegt der Reiz des Bodens: Die Spannung zwischen den Kategorien, die auf Antrieb wiederholbaren Kippeffekte machen den Boden zu einer Projektionsfläche, die vielfältige Effekte produziert. Sie affizieren den Betrachter und erzeugen Wohlgefallen.

Ziehen wir ein Fazit.

Erstens: Der Satyr-Silen von Ascoli repräsentiert eine ganze Gruppe antiker Bilder, die dem Konzept des neuzeitlichen Kippbildes folgen.

Zweitens: Diese Bilder sind nicht nur ambivalent. Sie repräsentieren auch das Prinzip der Ambivalenz selbst, und zwar in einem plakativen Bildentwurf. Es sind mithin – trotz aller Kontextgebundenheit – konzeptuelle Bilder.

Drittens: Die antiken Kippbilder sind auch insofern ungewöhnlich, als sie den Betrachter weitaus stärker emanzipieren als sämtliche andere Bilder der Antike. Hier geht es nicht um Lesarten oder Interpretationen. Es geht um die fundamentale, alternativlose Frage, welches Bild ich überhaupt sehe. Damit übergibt der Künstler dem Betrachter seine vielleicht wichtigste Macht aus der Hand, nämlich die Macht des Schöpfers, darüber zu entscheiden, was im Bild repräsentiert wird.

Viertens: Anders als in der Postmoderne führt der Charakter dieser Bilder, die zweifellos auch den antiken Betrachter verunsicherten und diesem möglicherweise auch Denkanstöße zur Frage nach Normen und Dualismen lieferten, im Ende aber nicht zu einer Ideologie des Dekonstruktivismus oder der spielerischen Beliebigkeit des Seins – und damit zu einer Absage an das Prinzip der Wahrheit. Vielmehr ist das ambivalente Bild eingebettet in einen streng normativen Kontext: in den metaphysischen Kontext des Dionysischen, das zwar einen elementaren Teil unserer Welt und unserer Existenz

darstellt – des Dionysischen, das aber nur ein Teil, ein Aspekt dieser Welt ist, und nicht die Welt selbst.

Anmerkungen

- 1 Ail. var. 14, 15.
- 2 N. Franken, Vexierbilder – Umkehrbilder – Wendeköpfe. Zu einem innovativen Phänomen der hellenistischen Bildkunst, *ÖJh* 76, 2007, 121–128.
- 3 <https://www.orientalartauctions.com/object/art4001895-a-red-jasper-intaglio-wi-th-a-gryllos-with-four-heads-roman-1st-century-ad>.
- 4 <https://www.coinarchives.com/a/lotviewer.php?LotID=2498581&AucID=6236&Lot=83&Val=98f22234da5aa3955716a706792c6c68>.
- 5 L. Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (1946/47), Werkausgabe 7 (Frankfurt 1984).
- 6 Lucr. 4, 4, 66: »pro visis ut sint quae non sunt sensibus visa«.
- 7 Diod. 4, 5, 2–3.
- 8 Macr. sat. 1, 18, 9: »Liberi patris simulacra partim puerili aetate, partim iuvenis fingunt, praeterea barbata specie, senili quoque.«
- 9 P. G. 146, Richtmeyer 118.
- 10 P. G. 146, Richtmeyer ebd.
- 11 Plin nat. 35, 65.
- 12 Ebd. 115–117.
- 13 P. G. 176; ebd. 117.



**DIE ERWARTUNG
GLEICHER
GESELLSCHAFTLICHER
Rechte und Pflichten
für alle Menschen ist,
folgt man Kants
Argumentation,
verträglich mit einer
aktuellen Ungleichheit
von Fähigkeiten,
Anlagen oder Besitz**

Die vielen Gesichter der Gleichheit

Karl Hepfer

Logische Gleichheit


Die Gleichheit begegnet uns in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen. Sie ist gleichermaßen wichtig für die Mathematik wie für die Natur- und die Gesellschaftswissenschaften. Eng verbunden mit der Gleichheit ist der Begriff der Identität. Dieser steht für einen Sonderfall, für die Übereinstimmung in sämtlichen Merkmalen oder, epistemisch gewendet, die Ununterscheidbarkeit in jeder Hinsicht. Aus diesem Grund können zwei Gegenstände oder Ereignisse niemals in einem strikten Sinn ›identisch‹ sein, denn sie unterscheiden sich wenigstens durch ihre Lage im Raum oder in der Zeit.

Dennoch haben das Identitätszeichen der Mathematik und der Bisubjunktionspfeil der Logik – a genau dann, wenn b – ihre Berechtigung. Der Doppelpfeil der Logik steht für die Gleichheit des Wahrheitswerts der Ausdrücke links und rechts von ihm, und auch das Gleichheitszeichen der Mathematik zeigt an, dass der Ausdruck auf der einen Seite des Zeichens in allen nicht-intensionalen Zusammenhängen ›salva veritate‹, also ohne eine Veränderung des Wahrheitswertes, durch den Ausdruck auf der anderen Seite des Zeichens ersetzt werden kann.

Die Gleichheit der Ausdrücke oder Aussagen auf beiden Seiten des Zeichens bedeutet nicht, dass die entsprechende Behauptung ohne Erkenntniswert sein muss. Oft ist sogar das Gegenteil der Fall. Und zwar nicht nur in formalen Zusammenhängen, wie in der Mathematik oder Logik, wo die Zusammenfassung eines langen Ausdrucks auf der einen Seite zu einem übersichtlichen ›Ergebnis‹ auf der anderen Seite des Gleichheitszeichens meistens erhellend ist, sondern auch in Erfahrungszusammenhängen.

Der Locus classicus der entsprechenden Diskussion ist ein Aufsatz des deutschen Philosophen Gottlob Frege von 1892, »Über Sinn und Bedeutung«. Dort geht es um den Gedanken, dass die unterschiedliche »Art des Gegebenseins« den Erkenntniswert von Identitätsaussagen begründet. Anschaulich wird dies in der Gegenüberstellung von Aussagen der Form ›a = a‹ und ›a = b‹. Durch die Einsetzung von ›Morgenstern‹ für ›a‹ und von ›Abendstern‹ für ›b‹ etwa, erhalten wir im ersten Fall eine triviale Aussage, nämlich ›der

Karl Hepfer (Universität Erfurt);
karl.hepfer@uni-erfurt.de;

 © Karl Hepfer 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Morgenstern ist der Morgenstern«, die uns in der Tat keine neue Erkenntnis verschafft. Anders im zweiten Fall. Die Identitätsbehauptung »der Morgenstern ist der Abendstern« ist eine neue Einsicht für alle diejenigen, denen bis dahin unbekannt war, dass es sich beim hellsten »Stern« am Abendhimmel und dem hellsten »Stern« am Morgenhimmel um ein und denselben Himmelskörper handelt.

Auch ein weiteres allgemeines Merkmal des Gleichheitsbegriffs lässt sich gut mit einem Beispiel aus dem Fundus der Philosophie veranschaulichen. Der Held dieses Beispiels ist Theseus, ein griechischer Kaufmann und Eigner eines Handelsschiffs. Nach einigen Fahrten über das stürmische Mittelmeer werden erste Reparaturarbeiten fällig: Tuch und Takelage des Schiffes müssen erneuert werden. Etliche Fahrten und Stürme später sind dann der Mast und das Oberdeck an der Reihe. Und schließlich lässt sich auch die Komplettanierung des Rumpfes nicht länger hinausschieben, sodass irgendwann kein einziges Originalteil mehr mit dem runderneuterten Schiff in See sticht. Zweifel, ob dies noch »sein« Schiff ist, kommen dem Landsmann von Aristoteles und Platon aber zunächst nicht, hat er doch das Originalschiff und sämtliche Instandsetzungsarbeiten teuer bezahlt. Erst als er eines Tages auf der Hafenummauer der Rückkehr seines instandgesetzten Schiffes entgegenseht und dabei bemerkt, dass die Dockarbeiter die nach und nach ausgetauschten Originalteile wieder fachgerecht zusammengesetzt haben, kommt er ernsthaft ins Grübeln. Ist nicht dies eigentlich »sein« Schiff – das andere jedoch nur eine »Kopie«?

Dieses Beispiel bereitet uns deshalb Kopfzerbrechen, weil hier letztlich zwei unterschiedliche Identitätskriterien in Anschlag gebracht werden; nämlich einerseits die Identität der Funktion. Diese erfüllt das reparierte Schiff besser als das von den Werftarbeitern wieder zusammengesetzte ursprüngliche Schiff. Andererseits aber bestimmen wir die Identität hier eben auch anhand der verwendeten Einzelteile. Und zwar oft nach Maßgabe des engsten (kausalen) Nachfolgers. Das bedeutet: Von zwei Schiffen ist dasjenige näher am Original, in dem mehr Originalteile verbaut sind. Nach dieser Beurteilungsstrategie würde, um im Beispiel zu bleiben, bei zwei Schiffen, bei denen im ersten zwei Drittel und im zweiten nur ein Drittel der Originalteile verbaut sind, das erste solange als Original gelten, bis es in schwerer See sinkt. In diesem Fall nimmt dann das zweite seinen Platz als Original ein.

Soziale Gleichheit

Jenseits dieser grundsätzlichen Überlegungen rückt die Gleichheit zu Beginn der Aufklärung in den Fokus der Aufmerksamkeit, und zwar als eine regulative Idee des gesellschaftlichen Miteinanders. So nimmt die amerikanische Unabhängigkeitserklärung von 1776 an prominenter Stelle auf sie Bezug, wenn sie feststellt: »Wir halten es für eine offensichtliche Wahrheit, dass alle Menschen gleich erschaffen sind.«¹ Und kurze Zeit später schreibt sich die Französische Revolution von 1789 die Gleichheit neben der Freiheit und der Brüderlichkeit als eine der Hauptforderungen auf ihre Fahnen.

Offensichtlich ist in diesen Zusammenhängen mit »Gleichheit« etwas anderes gemeint als die mathematische oder logische Gleichheit, von der eben die Rede war. Hier geht es stattdessen um Äquivalenz und eine Gleichheit hinsichtlich eines bestimm-

ten Merkmals. Offensichtlich ist dies deshalb, weil die Menschen sich in vielen ihrer Merkmale sichtbar unterscheiden, etwa in ihrem Wuchs, ihrer Körpergröße, ihrem Geschlecht oder ihrem Alter, um nur einige zu nennen. Wer behauptet, es verstehe sich von selbst, dass alle Menschen gleich geschaffen wurden, zielt also auf etwas anderes als darauf, dass sie in allen oder auch nur der Mehrheit ihrer Eigenschaften und Fähigkeiten tatsächlich gleich sind. Bei Thomas Hobbes, dem ›Vater der Politischen Philosophie‹ der Neuzeit, klingt dies folgendermaßen: »Die Natur hat die Menschen so gleich geschaffen in ihren geistigen und körperlichen Vermögen, dass, obwohl ein Mensch manchmal körperlich deutlich stärker oder geistig flinker ist, der Unterschied zwischen den Menschen unter dem Strich nicht so erheblich ist, dass irgendwer deshalb für sich selbst einen Vorteil einfordern kann, auf den ein anderer nicht ebenso Anrecht hätte.«²

Dabei bietet Hobbes hier gleichzeitig auch bereits eine ›Lösung‹ für das Problem der naturgegebenen Unterschiede der Menschen an: Sie gleichen sich in einer Gesamtbeurteilung weitgehend aus. Darüber hinaus gibt er an dieser Stelle auch einen Hinweis darauf, worum es bei der Gleichheitsbehauptung in diesem Zusammenhang wirklich geht, nämlich um gleiche Rechte und gleiche Behandlung. Diese Vorstellungen, so wird es zu dieser Zeit das erste Mal nachdrücklich als Forderung formuliert, sollen die Organisation der Gesellschaft leiten.

Doch gerade wenn die Gleichheit als Forderung formuliert wird, drängt sich wenigstens ein Problem auf. Denn wer gleiche Rechte oder eine gleiche Behandlung der Menschen – im Hinblick auf Einfluss, Macht oder Güter – erreichen möchte, muss Menschen offensichtlich ungleich behandeln. Zum einen, um die Gleichheit allererst herzustellen und in der Folge dann, um sie aufrecht zu erhalten. Um Gleichheit herzustellen, muss allen Menschen, die nicht dem ›Durchschnitt‹ entsprechen, entweder etwas genommen oder etwas gegeben werden. Ob es sich dabei um materielle oder immaterielle Güter wie Privilegien, Macht, oder Einfluss handelt, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle, wichtig ist hier allein die ungleiche Behandlung. Zweitens: Soll der einmal hergestellte Zustand der Gleichheit aufrechterhalten werden, müssen zudem einige Menschen mehr Befugnisse erhalten als andere, um sie in die Lage zu versetzen, ihre Anordnungen auch gegen Widerstände durchzusetzen. Ihre größere Macht macht sie ungleich. Wer fordert, Gleichheit solle nicht nur einer der nachgeordneten Grundsätze der gesellschaftlichen Organisation sein, sondern ihr oberstes Prinzip, gerät mit dieser Position also zwangsläufig in Schwierigkeiten.

Trotz solcher Schwierigkeiten hat ›Gleichheit‹ als regulative Vorstellung aber seit der Aufklärung eine enorme Wirkung entfaltet. Der wohl überzeugendste Versuch, dem gerade genannten Problem und auch der Unschärfe des Begriffs entgegenzutreten – schon David Hume stellte fest: »Wir haben keine genaue Vorstellung von Gleichheit und Ungleichheit«³ –, stammt von Immanuel Kant. Für ihn folgt die Gleichheit aller Menschen aus ihrer Freiheit, die wiederum direkt mit dem ›Sittengesetz‹ beziehungsweise dem kategorischen Imperativ als dessen Präzisierung für den Menschen verbunden ist. Alle Menschen sind nach Kant nämlich deshalb gleich, weil sie aufgrund ihrer Vernunft Einsicht in die Freiheit ihrer Entscheidungen und Handlungen und in das Wechselseitigkeitsprinzip des Sittengesetzes haben. »Die angeborene Gleichheit« ist für Kant deshalb »die Unabhängigkeit nicht zu mehrerem von Anderen verbunden zu werden, als wozu man sie wechselseitig auch verbinden kann, mithin die Qualität des Menschen,

sein eigener Herr (sui juris) zu sein.«⁴ Kant weist an anderer Stelle zudem ausdrücklich darauf hin, dass eine solche »durchgängige Gleichheit der Menschen in einem Staat, als Unterthanen desselben, [...] aber ganz wohl mit der größten Ungleichheit der Menge und den Graden ihres Besitzthums nach [zusammen geht], es sei an körperlicher oder Geistesüberlegenheit über Andere, oder an Glücksgütern außer ihnen und an Rechten überhaupt (deren es viele geben kann) respectiv auf Andere«.⁵ Das heißt: Die Erwartung gleicher gesellschaftlicher Rechte und Pflichten für alle Menschen ist, folgt man Kants Argumentation, verträglich mit einer aktuellen Ungleichheit von Fähigkeiten, Anlagen oder Besitz.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Kant versucht, die Behauptung zu begründen, alle Menschen seien »gleich«. Denn er ist damit bis heute die Ausnahme: meistens wird die Gleichheitsannahme als selbstevident betrachtet. John Locke, ein weiterer Vordenker der Aufklärung, gibt dafür den Ton vor, wenn er den imaginierten Zustand vor aller Vergesellschaftung beschreibt als »einen Zustand der Gleichheit, in dem alle Macht und Rechtsprechung wechselseitig sind und niemand mehr besitzt als ein anderer«⁶ und anfügt: »wobei nichts offensichtlicher ist, als dass Wesen derselben Spezies [...] auch untereinander gleich sein sollten, ohne Unterordnung oder Unterwerfung.« Ganz in diesem Sinn gilt die Gleichheitsannahme bis heute oft als unproblematisch und wird daher selten begründet oder auch nur hinreichend präzisiert.

Praktische Gleichheit

Neben den schon genannten grundsätzlichen Schwierigkeiten mit der Gleichheit ist auch ihre konkrete Umsetzung nicht frei von Problemen. Betrachten wir kurz einige der gebräuchlichen Strategien, ihr in der Praxis Geltung zu verschaffen. Im Vordergrund stehen in diesem Zusammenhang Fragen der Verteilung und Teilhabe. Und so ist es naheliegend, dass eine Reihe von Kriterien vorgeschlagen wurde, um der Gleichheit zu ihrem Recht zu verhelfen. Dies sind die Forderung nach einer Gleichverteilung von Gütern, Macht und Einfluss, das Prinzip einer Zuteilung nach Verdienst – gleicher »Lohn« für gleiche Arbeit, wer mehr »leistet«, soll auch mehr erhalten – oder eine Zuteilung nach Bedarf, die Forderung nach Chancengleichheit und darüber hinaus das bereits genannte Prinzip der Gleichheit vor dem Gesetz.

Eine naheliegende Frage ist, ob Gleichheit hier in einem absoluten oder in einem relativen Sinn Anwendung findet. Dies lässt sich vielleicht am besten an dem – negativen – Beispiel der Festsetzung von Steuern nachvollziehen. Wer eine absolute Form der Gleichheit vertritt, wird für einen Festbetrag bei der Steuer stimmen: alle Bürger zahlen denselben Betrag. Wer einer relativen Auffassung anhängt, wird dafür votieren, dass die persönliche Abgabe in einem (festen) Verhältnis zu Einkommen oder Vermögen steht, und wer sich die Bedarfsauffassung der Gleichheit zu eigen macht, wird eine Steuerberechnung favorisieren, die sich in dynamischer Weise am Einkommen und Vermögen orientiert, oder vielleicht auch dafür, dass die Einzelnen den Betrag entrichten, den sie für angemessen halten. Positiv gewendet, gelten entsprechende Überlegungen selbstverständlich in gleicher Weise auch für Hilfen und Unterstützung; wegen der Unüber-

sichtlichkeit bei der Ermittlung eines Bedarfs eignet sich die positive Fassung allerdings weniger gut zur Illustration des Gedankens.

Und gerade das Bedarfskriterium macht auch noch an anderer Stelle Schwierigkeiten. Dazu noch einmal ein Beispiel aus dem Alltag. Es findet sich im achten Kapitel von »Anarchy, State, and Utopia« des Philosophen Robert Nozick im Zusammenhang einer ausführlicheren Diskussion des Themas, als sie im vorliegenden Rahmen möglich ist. Gegen ein Gesundheitswesen, das sich auf den Grundsatz stützt, alle, die eine Versorgung benötigen, bei der Zuteilung von Ressourcen entsprechend ihrer Bedürfnisse gleich zu behandeln, ist auf den ersten Blick nichts einzuwenden. Doch bei genauerer Betrachtung bedeutet dies eben auch, dass eine Ärztin gehalten ist, alle Patienten, die ihre Praxis aufsuchen, zu versorgen, also auch diejenigen, die ihre Rechnung nicht bezahlen oder bezahlen können. Und dies gilt unabhängig davon, dass sie mit ihrer Tätigkeit ihre Familie zu versorgen hat. Das bedeutet: Ihre Bedürfnisse zählen in dieser Betrachtungsweise nicht oder nicht in gleicher Weise. Der Umstand einer Ungleichheit an dieser Stelle wird noch deutlicher, wenn einige aus ihrer Branche – etwa Schönheitschirurgen – das Recht erhalten, sich ihre Patientinnen auszusuchen und nur diejenigen annehmen müssen, die ihre Rechnungen begleichen, andere dagegen – etwa Haus- und Fachärzte – aber nicht. Die entscheidende Pointe ist hier, dass die Forderung einer Gleichverteilung nach Bedarf oft den Umstand ausblendet, dass die zu verteilenden Ressourcen nicht aus dem Nichts kommen – und ihre Bereitstellung oft zu einer Verletzung des Kriteriums an dieser Stelle führt.

Und auch die Chancengleichheit ist in ihrer praktischen Umsetzung problematisch. So sympathisch das Unterfangen klingt, gleiche Ausgangsbedingungen für alle herzustellen, so unklar ist, wie dies bewerkstelligt werden kann, ohne dabei die Bedingungen derjenigen zu verschlechtern, deren Startchancen auf oder über dem Durchschnitt liegen. Auch hier einige Beispiele, die ebenfalls Adaptionen der sehr viel ausführlicheren Diskussion in »Anarchy, State, and Utopia« sind. Betrachten wir zwei Handwerksbetriebe A und B. A kann seine Leistungen günstiger anbieten als B und erhält deshalb in der Regel den Auftrag. Weil A durch seine günstigeren Preise B benachteiligt – allerdings ohne B aktiv zu schaden, indem er etwa Material von B entwendet –, ist im Sinn der Chancengleichheit ein Ausgleich nötig. Um gleiche Bedingungen herzustellen, könnte Bs Betrieb beispielsweise Subventionen erhalten – aus den Mitteln der Allgemeinheit – oder As Betrieb könnten höhere Abgaben auferlegt werden. Zwar verbessert dies in beiden Fällen Bs Ausgangsposition, jedoch eben auf Kosten von A und zum Preis einer Ungleichbehandlung. Nicht nur muss der erste Betrieb ohne Subventionen auskommen, sondern er wird unter Umständen durch seine Abgaben sogar genötigt, sich an der Stärkung seiner Konkurrenz zu beteiligen – oder aber er wird durch höhere Abgaben diskriminiert.

Ein weiteres Beispiel macht die Schwierigkeiten einer Argumentation auf der Grundlage der Chancengleichheit noch deutlicher. Und zwar vielleicht gerade deshalb, weil das Szenario zunächst etwas abseitig klingt. Bei der Wahl ihres Partners ist A dabei, sich für X statt für Y zu entscheiden. Auf Nachfrage gibt A zu, ausschlaggebend für ihre Wahl sei, dass X klüger und schöner ist und ein angenehmeres Wesen hat. Unter Berufung auf den Grundsatz der Chancengleichheit verlangt Y deshalb, dass die Allgemeinheit für eine bessere Ausbildung, ein soziales Coaching und eine Schönheits-

operation aufkommt – oder, alternativ, dass X verunstaltet wird –, damit beide unter den ›gleichen‹ Ausgangsbedingungen antreten. Und obgleich wohl die meisten in diesem Zusammenhang Ys Forderungen als absurd empfinden dürften, ist eine vergleichbare Argumentation in vielen aktuellen Auseinandersetzungen um Benachteiligung und deren Ausgleich durchaus verbreitet – der Bogen spannt sich von der Inklusionsdebatte im Bildungswesen über verpflichtende Quotierungen bei der Stellenbesetzung in der Privatwirtschaft bis hin zur sogenannten ›positiven Diskriminierung‹ einer ›Affirmative Action‹.

Kommen wir abschließend noch einmal zurück zur Forderung nach der Gleichheit aller Menschen vor dem Gesetz. »Welche Art aber und welcher Grad der Bestrafung ist es, welche die öffentliche Gerechtigkeit sich zum Princip und Richtmaße macht? Kein anderes, als das Princip der Gleichheit...«, gibt Kant in diesem Zusammenhang zu bedenken.⁷ Die Forderung nach Gleichheit vor dem Gesetz wird in dem Maß plausibler, in dem sie auf die naturgegebenen Merkmale des Menschen bezogen wird, also Merkmale, auf die das Individuum wenig oder keinen Einfluss hat, wie Wuchs, Geschlecht, Alter, Herkunft, oder Hautfarbe. In Bezug auf diese Eigenschaften gilt die Gleichheit ›absolut‹. Anders verhält es sich bei nicht naturgegebenen Eigenschaften. Wenn bei der Bemessung des Strafmaßes – und das bedeutet eben gerade nicht: bei der Feststellung der Schuld – etwa die Vermögensverhältnisse der Delinquenten außer Acht bleiben, scheint dies in einigen Fällen sogar die Gleichheitsforderung zu unterlaufen. Wenn der Tagessatz des einen der Monatslohn eines anderen ist, muss Gleichheit vor dem Gesetz in einer ›relativen‹ Strafe bestehen, die diese Differenz bei der Feststellung des Strafmaßes berücksichtigt: »Wie sich die Sachen verhalten, so werden sich auch die Menschen verhalten. Sind diese nicht gleich, so werden sie auch nicht Gleiches erhalten«, ⁸ gibt in diesem Zusammenhang bereits Aristoteles zu bedenken.

Anmerkungen

- 1 »We hold theses truths to be self evident, that all men are created equal.«
- 2 Leviathan § 1.13: »Nature hath made men so equall in the faculties of body, and mind; as that though there be found one man sometimes manifestly stronger in body, or of quicker mind than another, yet when all is reckoned together, the difference between man, and man, is not so considerable, as that one man can thereupon claim to himselfe any benefit, to which another may not pretend, as well as he.«
- 3 Hume, Treatise § 1.2.4.22: »we have no precise idea of equality and inequality.«
- 4 Kant, AA 6.237 (Metaphysik der Sitten).
- 5 Kant, AA 8.291 (Über den Gemeinspruch).
- 6 Locke, Two Treatises II §4: »A State also of Equality, wherein all Power and Jurisdiction is reciprocal, no one having more than another; there being nothing more evident, than that Creatures of the same species ..., should also be equal one amongst another without Subordination or Subjection.«
- 7 Kant, AA 6.332 (Metaphysik der Sitten).
- 8 Aristot. eth. Nic. 1131a, vgl. ders., Politik 13012a.

Literatur

- Aristoteles, Die Nikomachische Ethik. Übers. O. Gigon (München 1991)
- Aristoteles, Politik. Schriften zur Staatstheorie. Übers. F. F. Schwarz (Stuttgart 1989)
- Frege 1892: G. Frege, Über Sinn und Bedeutung, in: M. Textor (Hg.), Funktion – Begriff – Bedeutung (Göttingen 2002) 23–46
- Hobbes 1651/1996: Th. Hobbes, Leviathan or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil (London 1651/Cambridge 1996)
- Hume 1739–1740/2000: D. Hume, A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning Into Moral Subjects (London 1739–1740/Oxford 2000)
- Kant 1902ff.: Kant's Werke. Hg. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin 1902ff.)
- Locke 1690/1989: J. Locke, Two Treatises of Government (London 1690/Cambridge 1989)
- Nozick 1974: R. Nozick, Anarchy, State and Utopia (Oxford 1974)



**ES MUSS
LETZTLICH
bei Ähnlichkeiten
bleiben**

Möglichkeiten der Unmöglichkeit des Simulacrums

Joachim Knappe

Es gibt Bilder, die etwas abbilden, und es gibt Bilder, die nichts abbilden, dennoch aber Bedeutung für Interpreten haben, das heißt: eine Semantik vermitteln und Informationen über Visuelles enthalten. Wie ist es, wenn Bildwerke etwas abbilden? Darum geht es in diesem Beitrag.


Zu den immer wieder auftauchenden Missverständnissen in vortheoretischen Bildkonzepten gehört die Annahme, Bilder seien schon immer und in erster Linie Abbilder.¹ Das aber ist ein Irrtum unter der Prämisse der semiotischen Zwei Sphären- oder Zwei-Welten-Theorie. Diese geht davon aus, dass Lebenswelt und Zeichenwelt, also Realwelt und Virtualwelt der Zeichen – die nicht zu verwechseln ist mit Fiktionen, welche nochmals etwas anderes sind – theoretisch als voneinander verschiedene Ebenen zu abstrahieren sind. Bildtexte entstehen unter Einsatz unseres Bildwissens als Zeichenwissen, so wie lautsprachliche Texte unter Einsatz unseres Sprachwissens entstehen. Und Einzelzeichen stehen im Bild als ›types‹ immer für ganze Klassen von Gegenständen, nicht für lebensweltlich konkrete Gegenstände. Auch Bildzeichen referenzialisieren also keineswegs automatisch.

Sie sind zunächst einmal genauso nur im Bewusstsein verankerte Abstraktionen wie lautsprachliche Zeichen, sprich: Wörter. Auch Texte als Zeichenkombinationen – welcher semiotischen Sorte auch immer – sind Abstraktionen. Auch sie stehen theoretisch gesehen immer nur für sich auf der Zeichenebene und konstituieren virtuelle Textwelten sui generis, so auch Bilder.² Ob es eine Deixis auf die außersemiotische Welt gibt, eine Referenz, legt der Kommunikationsrahmen fest. Damit beschäftigen sich die Fallbeispiele des ersten Teils meines Beitrags.

Autonombild versus Abbild als Gleichbild

Der erste Fall betrifft ein Ereignis des Jahres 2004. Jemand lieferte im Londoner Auktionshaus Christie's eine Alabasterskulptur ein, über die der später schreibende Katalog-

Joachim Knappe (Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik);
joachim.knappe@uni-tuebingen.de;

 © Joachim Knappe 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

autor offenbar keine näheren Informationen hatte. Er konnte daher nur eine Zeichenbedeutungsanalyse auf Basis seines semiotischen Wissens, sprich: seines Bildwissens, des ›BildCodes‹, mit entsprechend kognitiv gespeichertem Bildzeichenlexikon vornehmen, in dem das Zeichen ›Männerkopf‹ beziehungsweise ›Herrenkopf‹ als ›type‹ vorhanden war (Abb. 1).³ Entsprechend hieß der kommentarlose Katalogeintrag: »bust of a gentleman«, Herrenbüste.⁴



Abb. 1: Goethe-Alabasterbüste von L. J. Gallet (um 1900)

Der Katalogautor ordnet die Büste damit implizit dem Bildnis-Funktionaltyp ›Verisimile‹, sprich: Fiktiv- oder Autonombildnis zu.⁵ Dieser Funktionaltyp des Bildes rekurriert nur auf die Zeichenabstraktionen des Bildwissens, also das im Menschen gespeicherte Bildlexikon. Die Frage des Verweises auf eine konkret gegebene, außersemiotische Realität der ›actual world‹ als ›Lebenswelt‹ nach Husserl stellt sich da nicht automatisch. Alles Bedeutungsmäßige verharrt innerhalb der durch Zeichen konstituierten, semiotischen ›possible world‹ des Bildnisses, die mit dem Bildwissen abgeglichen wird.

Im zweiten Fall findet eine Zuordnung zum anderen, zum Funktionaltyp ›Simulacrum‹, sprich: Fakten- oder Gleichbildnis statt. Als ich selbst nämlich kurz vor der Auktion vom 12. Mai 2004 in South Kensington den Londoner Ausstellungssaal betrat, sah ich die vom Katalog so bezeichnete, in einer Objektgruppe präsentierte, weiße Büste und nahm meinerseits eine viel komplexere Verstehensoperation vor als der Katalogautor, und zwar auf Basis einer doppelten Zuordnung: erstens einer Bedeutungsanalyse als Zeichenanalyse zur Feststellung der Semantik des Bildnisses laut Bildwissen: Männerbüste; zweitens einer Referenzanalyse zur Feststellung der Referenz des Bildwerks laut meinem Weltwissen. Mein Ergebnis: ›Dies repräsentiert Johann Wolfgang Goethe‹.⁶ Für mich erfüllte die Alabasterbüste damit den Tatbestand eines Gleichbildnisses.

Der dritte Fall hat mit dem historischen Johann Wolfgang Goethe zu tun. Als Goethe das von dem Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) im Jahr 1820 modellierte Original der Skulptur zu sehen bekam (Abb. 2), nahm er rezeptionstheoretisch gesehen zunächst die beiden uns inzwischen bekannten Analysen vor: Erstens Bedeutungsanalyse: ›Ja, ein Mann‹. Zweitens Referenzanalyse: ›Ach, das bin ja ich‹; sodann aber auch noch drittens eine Gleichungsanalyse – Gleichung: lateinisch ›similitudo‹ oder ›aequalitas‹ –, bei der die Frage lautet: Ist das Abbildnis auch lebensweltnah? Das heißt: Wie steht es um den Grad der Merkmalsgleichheit, zumindest den der Gestaltgleichheit?⁷



Abb. 2: Christian Daniel Rauch: Goethe. Marmorbüste (1820)

Methodisch könnte man aus dieser Frage die Aufgabe ableiten, bei einem Imitations-test zur Feststellung des jeweiligen Imitationsgrades eine Differenzskala zu entwickeln. Dazu wäre ein Ähnlichkeitsdifferential zu modellieren, auf dessen Basis sich zehn Grade abgestufter Ähnlichkeitsnähe zum Arche-Objekt ermitteln ließen.⁸ Damit ließen sich

auch bei bildnerischen Objekten die Differenzgrade zwischen Archetypus und Nachahmung beziehungsweise Variante beschreiben.

Terminologisches

Zur terminologischen Abgrenzung gegenüber dem deutschen Simplex ›Bild‹ ist es angebracht, von Bildnis oder Bildwerk zu sprechen, wenn irgendein visuelles Format gemeint ist, das mit Bildzeichen arbeitet. Das betrifft dreidimensionale Skulpturen, Reliefs, Büsten und so weiter, aber natürlich auch die zweidimensional-flächigen Bildrealisationen im engeren Sinn. Schrift als Digitales ist demzufolge kein Bildwerk, wenn auch visuell.⁹ Das klingt banal, muss aber doch als Gegensatz hervorgehoben werden, um damit fragwürdigen Ideen sogenannter Schriftbildlichkeit entgegenzutreten.¹⁰ Vor diesem Hintergrund bezeichne ich mit Gleichbild nur räumlich geordnete und begrenzte Bildzeichenkomplexe, die tatsächlich zum visuellen Format ›Bild‹ gehören, nicht etwa Skulptur sind.¹¹ Demgegenüber verstehe ich unter einem Gleichbildnis (!) ein visuelles Format, das die Abbild- oder Simulacrumfunktion hat, dann also auch eine Skulptur sein kann.¹²

Das hier im Raum stehende theoretische Problem des Abbildens und nicht nur Bildens zeigte sich terminologisch auch um 250 vor unserer Zeitrechnung bei der »Septuaginta«, also der ersten griechischen Übersetzung der jüdischen Bibel, die die Christen später Altes Testament nannten. Wir sprechen hier konkret von Exodus 20, 4. Die Textstelle betrifft das sogenannte jüdische Bilderverbot, das ich in meiner Terminologie ein Bildnisverbot nenne, weil es im entsprechenden Exodusnarrativ nicht um ein Bild im terminologisch strengen Formatsinn geht, sondern um eine Skulptur in Gestalt eines goldenen Kalbes. Diese ist semiotisch gesehen zwar auch ein Bildwerk, aber eben kein Bild. Es galt im konkreten biblischen Fall auch kein allgemeines Bildnisverbot, sondern nur ein Abbildungsverbot.¹³

Als die Juden laut Bibel das Goldene Kalb kultisch tanzend verehren, schreitet Moses ein und verkündet das göttliche Verbot in der Übersetzung Luthers vom Jahr 1545 wie folgt: »Du solt dir kein Bildnis noch jrgend ein Gleichnis machen«. In unserem Zusammenhang geht es um Luthers frühneuhochdeutsche Wörter ›Bildnis‹ und ›Gleichnis‹ für das etwas anderem Gleichende. Sie entsprechen den hebräischen Wörtern ›päsäk‹ und ›temunah‹.¹⁴ Für Luthers Begriffe ›Bildnis‹ und ›Gleichnis‹ hat die Septuaginta die griechischen Begriffe ›eidolon‹, das plastische Kultbild, und ›homoïoma‹, das Ähnlichgemachte, Abbildnis oder Gleichbildnis. Das Etymon ist in diesem Fall das Adjektiv ›homoïos‹, gleich.

In der lateinischen Vulgata des Kirchenvaters Hieronymus aus dem vierten Jahrhundert unserer Zeit, der bis heute amtlichen katholischen Bibelübersetzung, stehen an dieser Stelle die sehr präzisen Termini ›sculptile‹, das Geschnitzte, und ›similitudo‹, das etwas anderem Gleichende. Etymon ist beim Letztgenannten das lateinische Adjektiv ›similis‹, gleich oder ähnlich, mit seinem Adverb ›simul‹, gleich oder zugleich. ›Simul‹ wiederum steckt im Substantiv ›simulacrum‹ für Abbildnis oder Gleichbildnis, das der römische Dichter und Philosoph Lukrez im ersten Jahrhundert vor unserer Zeit in seiner Visualitäts-, Wahrnehmungs- und Bildtheorie auch als kognitive Kategorie ausgearbei-

tet hat. Die Dinge geben ein Simulacrum an uns ab, das wir als identische Imagination speichern. Simulacrum steht also für das mentale Gleichbildnis im Sinn eines gedanklich vorgestellten Gegenstands, der einem realen, außersemiotischen Ding dokumentarähnlich ist.¹⁵ Die dabei stattfindenden neuronalen und kognitiven Prozesse¹⁶ sind kein Gegenstand der eigentlichen Bildtheorie.¹⁷

Gleichbildlichkeit als Dokumentarähnlichkeit

Der theoretische Kern der Bezeichnung ›Gleichbildnis‹ oder ›Simulacrum‹ ist eine Äquivalenz- oder Gleichnisbehauptung im gerade angesprochenen Sinn. Wenn wir also vom visuellen Funktionaltyp Simulacrum reden, dann müssen die Gestaltmerkmale der in der Produktion realisierten Zeichen immer realitätsgebunden, also ausdrucksseitig stets imitativ sein. Das heißt, sie müssen äquivalent zu lebensweltlich wahrnehmbaren Gestaltmerkmalen von Objekten im Sinne der Gestalttheorie sein.¹⁸ Die Realisierung der Zeichen und ihrer Vertextung muss eine Gestaltgleichung beziehungsweise Merkmalsisotopie mit den externen Bezugsrealitäten aufmachen. Das ist die Gleichung im Gleichbildnis.¹⁹

Die gleichungsanalytische Frage bezieht sich auf Gestaltstrukturen, die in der ›actual world‹ außerhalb des Bildwerks existieren und dann semiotisch transferiert werden. Dokumentarisches Stillleben und Porträt sind visuelle Formate des Gleichbildnisses.²⁰ Für sie wird bei der Dekodierung Merkmalsisotopie zwischen Gestaltmerkmalen von außersemiotischer Ursprungsquelle und ihrer Visualisierung als Abbild vorausgesetzt. Als ›Arche‹ gelten dabei die Gestaltkennzeichen eines lebensweltlich optisch wahrnehmbaren Objekts oder einer Person.²¹ Das Porträt ist per definitionem dokumentarisch, also arche-isomorph. Da man Stillleben und Porträts aber natürlich auch gegen alle Erwartung fingieren kann – Erfindung, Fälschung –, muss bei ihrer Rezeption darauf Acht gegeben werden, welchem Funktionaltyp der Frame das jeweilige Bildnis zuordnet.

Philosophen wie Martin Heidegger sprechen bei der Bildfrage als solcher von einer ontologischen Differenz zwischen Lebenswelt und Bildwelt.²² Über diese Differenz hat sich schon Platon im vierten Jahrhundert vor unserer Zeit im zehnten Buch der ›Politeia‹ geäußert. Dort spricht er über den Gegensatz von simulativer Nachbilderei – ›mimesis‹ – der bloßen Erscheinung – ›phantasma‹ – auf der einen und der eigentlichen Wahrheit – ›aletheia‹ – auf der anderen Seite, welche letztere in erster Instanz auf einer metaphysischen Idee gründet.²³ Was Platon dem Seinsstatus der Phantasmata zuordnet, rechnen wir heute theoretisch nach der schon erwähnten semiotischen Zwei-Welten-Theorie der Ebene der Virtualität zu.²⁴

Platon abstrahiert ontologisch radikal und verweist auf das prinzipiell ontologisch Defizitäre des Bildermachens in Hinblick auf Nachahmung, wenn er betont, dass ein Bild immer nur das Erscheinende – ›phainomenon‹ –, nie das Seiende – ›on‹ – in seiner Fülle zeigen kann: »Gar weit also von der Wahrheit ist die simulierende Nachbilderei (mimesis); und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles«, das heißt, ohne jede Zurückhaltung, »weil sie von jedem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild (eidolon)«. ²⁵ Fiktivbilder aber sind nicht Nachahmung von Realität, sondern Konstruktionen aus Zeichen eigenen Rechts, deren Bedeutung wir erkennen. Anders als laienhafte Vor-

stellungen nahelegen, gilt also: Nur unter Einbeziehung besonderer Rahmenumstände – Postulat der referenziellen Datentreue – können Bilder auch als Abbilder gelten.

In diesem Fall, wenn es also um das Gleichbild geht, wird die Isomorphie oder Gleichförmigkeit zum entscheidenden Gütekriterium, was Platon mit dem Prädikat ›kalos‹, schön, bezeichnet: Wer mit dem Abbild alle Merkmale ›darstellt, der wird auch schöne Zeichnungen und Bilder darstellen, wer aber etwas hinzusetzt oder wegnimmt, der macht zwar auch Bilder und Zeichnungen, aber schlechte«. ²⁶ Hier tritt uns die Simulacrum-Verisimile-Differenz entgegen. Wer im Gattungsfall des Simulacrum irgendwelche Arche-Merkmale hinzusetzt oder wegnimmt, der fingiert und neigt damit zu einer zweiten Funktionalgattung, zu der des Autonombildes oder des Verisimiles. Dagegen sind Simulacra, also Abbilder oder Gleichbilder per definitionem ›Vorbild‹-gebunden, wie man platonisch so sagt; aber es sind keine semiotischen Vor-Bilder, sondern eben Vor-Realitäten. ²⁷

Eine moderne theoretische Modellierung richtet ihren Blick nur auf die informationelle Differenz, nicht auf die ontologische. Beim Gleichbild haben wir es mit Ähnlichkeitsvergleichen in Bezug auf Prototypikalität im Sinn einer Dokumentarähnlichkeit zu tun, die Wiedererkennbarkeit ²⁸ gewährleistet. ²⁹ Dabei geht es um individuelle Gestaltisomorphien beziehungsweise Merkmalsisomorphien bei Arche-Gestalt und Simulacrum. ³⁰ Im Fall Goethe nahm der Abgebildete selbst die Isomorphieprobe vor, verglich die Skulptur als Abbildnis selbst mit den Merkmalen seiner eigenen Person, wie er sie wahrnahm, und approbierte dann seine von Rauch geschaffene Büste mit den Worten: »wirklich grandios« und: »Die Ähnlichkeit dieses Bildnisses lässt wohl kaum noch etwas zu wünschen übrig«. ³¹

An dieser Stelle muss von der Frame-Bedingung gesprochen werden. ³² Der Bildtext selbst kann für sich genommen nie beweisen, ob er referenzialisiert, das heißt ob seine Zeichen konkrete Außenwirklichkeiten abbilden oder nicht. ³³ Texte können in der semiotischen Welt informationell immer erfunden oder gefälscht sein – durch Betrug und Lüge –, denn Texte haben zunächst immer nur konventionelle Bedeutung. ³⁴ Wir brauchen demnach noch Zusatzinformationen aus der Realwelt bezüglich deiktischer Verhältnisse, also bezüglich der Tatsache eines Verweises auf historisch gegebene und konkrete (!) äußere Realität. ³⁵ Die struktural modellierte Differenz von Autonombild und Abbild verlangt daher in der Unterscheidungspraxis nach einer pragmatischen Betrachtungsweise, einer Status- und Gattungseinschätzung. Immer muss gefragt werden: Welchen Kommunikationsstatus besitzt das gerade vorliegende Bild: Standard- oder Lizenzkommunikation? ³⁶ Zu welchem Funktionaltyp gehört das Bild: Fiktiv- oder Faktualbild?

Goethe erwartete im Jahr 1820 ein faktuales Gleichbild und nahm persönlich eine entsprechende Statuszuweisung vor. Nicht die Referenz-, jedoch die Gleichungsapprobation verweigerte er dann freilich einer weiteren, von Rauch im Jahr 1828 geschaffenen Statuette (Abb. 3). Goethe beklagte sich in diesem Fall mit den Worten, die Figur der »Statuette erscheine ihm zu dick, der Oberrock solle geändert werden«, denn, und nun kommt sein bemerkenswertes Urteil bei der Gleichungsanalyse: »Man steht doch nicht immer so!« Und er ließ die Statuette wegstellen. ³⁷ Tatsächlich müsste man Goethe aber an dieser Stelle entgegenhalten: Doch, als Skulptur steht man für alle Zeiten genau so und niemals anders da. Nur als lebender Mensch tritt man in unendlich viele und diver-

se Haltungen ein. Diese in eine Skulptur zu überführen, gehört zu den Unmöglichkeiten beim Gleichbildnis. Denn die Strukturdetermination der klassischen Skulptur lässt als Textur nur ›stills‹ zu. Implizit hat Goethe mit seiner Bemerkung den Nagel auf den Kopf der ›stilk-*Bedingung* alles Bildlichen getroffen, wenn es ein Bildnis ist.



Abb. 3: Christian Daniel Rauch: Goethe im Hausrock. Kleinskulptur aus Bronze (1828)

Die zum Stillstehen verurteilte Textur des skulpturalen Bildwerks zwingt zur Reduktion auf eine situationsbedingte ›frozen expression‹, einen eingefrorenen Momentausdruck, der einer lebensweltlich wahrgenommenen Originalpersönlichkeit gegenüber

immer reduktiv sein muss: Totalitätsmangel. Nie holt das Bildnis die Arche ein.³⁸ Nie findet in der Produktion des Gleichbilds die Komplexität der menschlichen Wahrnehmung von Außenwelt ihren Weg ins Bild im Sinne eines kompletten und komplexen Merkmals-transfers: Unterkomplexität. Und bei der Rezeption muss es im Moment einer eventuellen vergleichenden Wahrnehmung immer bei Feststellungen bloßer Ähnlichkeit bleiben: Merkmalsreduktion.

Gleichbildnisse als methodisches Problem in der Archäologie

Die Bildnisse von Alexander dem Großen (356 bis 323 vor unserer Zeit) und Kaiser Augustus (63 vor unserer Zeit bis 14) sind in der Archäologie prominente Fälle methodischer Schwierigkeiten bei der Absicherung von Gleichbildnisbehauptungen. Die Schwierigkeiten treten bei der Referenzbeglaubigung und bei der Gleichungsbeglaubigung auf. Damit zerlege ich die klassische Porträtfrage unter zwei Perspektiven:

Referenzbeglaubigung

Hier geht es um Identitätsfragen. Es gibt weit mehr als hundert Köpfe, auf die sich Alexander-Referenzbehauptungen in der Forschung beziehen.³⁹ Als Zuschreibungskriterium habe meist nur die »eigenartige Stirnhaarbildung«, insbesondere die Anastole, also das Zurückwerfen des Haares herhalten müssen.⁴⁰ Das habe in der Summe zu sich widersprechenden Referenzaussagen unter Archäologen geführt: »Ein Denkmal, das dem einen als das bedeutendste Alexander-Bild gilt, wird von dem anderen Alexander gänzlich abgesprochen«. ⁴¹ Nach Raimund Wünsche fällt die Entstehung von drei Bildnissen archäologisch gesichert in Alexanders Lebenszeit, darunter der sogenannte »Alexander Schwarzenberg« aus der Münchner Glyptothek (Abb. 4). Ist in diesen Fällen die historische Personenreferenz gesichert und damit der Gleichbildstatus?

Wünsche geht im Fall des Alexander Schwarzenberg recht weit: »Der leicht überlebensgroße Kopf ist nicht nur eine Arbeit von hoher Qualität, sondern gibt, was sehr selten ist, ein zeitgenössisches Porträt Alexanders des Großen wieder«. ⁴² Hier liege nicht die übliche Referenz->Bestimmungsproblematik vor, weil es »das einzige Alexanderporträt« sei, das nicht nur in einem bestimmten »Stirnhaardetail, sondern in der ganzen Frisur den einzigen beiden großformatigen Alexanderbildnissen gleiche, deren Benennung zweifellos gesichert« sei. ⁴³ Das pompejanische Alexandermosaik stammt aus römischer Zeit, geht aber auf eine Vorlage des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeit zurück. ⁴⁴ Die Schlachtszene liefert als Inhaltskontext des Werkes immerhin die Referenzbeglaubigung des Porträts (Abb. 5), also: Das soll Alexander sein!⁴⁵

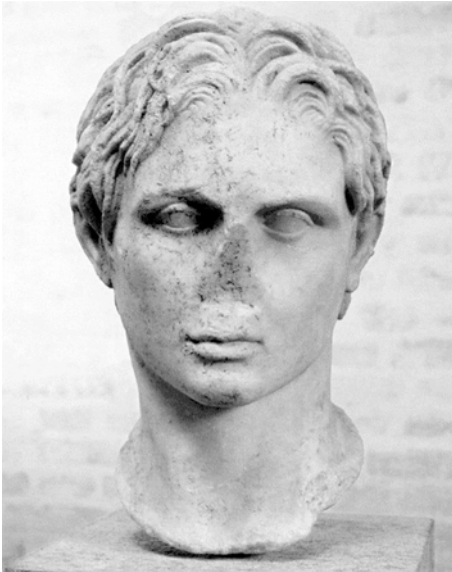


Abb. 4: Alexander Schwarzenberg. Marmorkopf. Glyptothek München



Abb. 5: Alexander der Große. Pompejanisches Mosaik (Detail)

Bei den Porträts des römischen Kaisers Augustus ist die Referenzbehauptung zu meist gesichert, Kennzeichen: Lockenzange über der Stirn (Abb. 6).⁴⁶ Dementsprechend schreibt Anne-Kathrein Massner: »Das Porträt dokumentiert die Existenz des Individuums« Augustus.⁴⁷ Hier nun stellt sich noch eine andere Perspektive auf die mit dem Bildnis verbundene politische Rezeption ein. Es wird zum faktisch stellvertretenden Bildnis.⁴⁸ Die Aufstellung von Büsten waren kommunikative Akte der politischen und rechtlichen Repräsentation. Nach dem Bildphilosophen Nelson Goodman wäre dann nur noch ein denotativer Bezug von Belang: »Denotation ist der Kern von Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit«,⁴⁹ das heißt, Repräsentation erschöpft sich letztlich in der Referenzbehauptung ohne Rücksicht auf Gleichung. Dieses Wilhelm-Tell-Problem – wie man es nennen kann – hätte als letzte Konsequenz, dass jedes beliebige Zeichen oder Symbol zum Kaiserrepräsentanten werden könnte – im Tell-Fall ist der Repräsentant kein Porträt, sondern nur noch eine Kopfbedeckung. Wir unterscheiden also das mit Referenzanspruch auftretende Repräsentativbildnis von dem darüber hinaus auch noch mit Ähnlichkeitsanspruch auftretende Abbildnis.



Abb. 6: Vielfältiger Augustus, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München

Gleichungsbeglaubigung

Hier geht es um Formfragen. In gewisser Weise schlägt die Unmöglichkeitsthese im Fall von wissenschaftlichen Gleichungsbehauptungen besonders stark durch, weil dabei methodische Nachweisprobleme auftreten. So kommen die intertextuellen Analysen der circa einhundert Alexanderbildwerke untereinander zu keinem Übereinstimmungsbe- fund mit dem ernüchternden Ergebnis, dass in der Antike als minimale »Grundmerkmale für ein Alexanderporträt genügten: Jugendlichkeit, Bartlosigkeit, reiches Haar und die Anastole.«⁵⁰ Daher bleiben auch die Bildnisüberlieferungen des Alexandertypus⁵¹ Schwarzenberg, wie auch alle anderen durchaus referenzsicheren (!) Alexanderbildnisse, in Hinsicht auf Formgleichung letzten Endes gleichbild-unsicher. Befunde solcher Art führten bei Karl Schefold zu einer grundsätzlichen, postmodern getönten Skepsis gegenüber positivistischen Forschungserwartungen bei dieser Frage.⁵² Es gibt eben kein »einheitliches Bild vom Porträt Alexanders und auch keine Kriterien zur Bestimmung anderer Alexanderbildnisse.«⁵³

Das simulakrische Kriterium ist die Merkmalsisotopie, doch es fehlen glaubhaft bestätigende Gleichungsaussagen.⁵⁴ Wie könnte in historischen Fällen dieser Art heute überhaupt eine Merkmalsisomorphieprobe möglich sein,⁵⁵ wenn keine realimitativen »Passbilder« oder Steckbriefdarstellungen vorliegen? Den Begriff »Passbild« nehme ich hier als Metapher für dokumentarisch-echte Abbildung. Trotzdem heißt es bei Wünsche, dass wir mit dem Alexander Schwarzenberg »– obwohl nur eine römische Kopie nach einem griechischen Original – eines der wenigen Zeugnisse dafür« vorliegen haben, »wie Alexander sich zu Lebzeiten darstellen ließ.«⁵⁶ Demnach hätte Alexander den Kopf als Gleichbildnis approbiert und seine Referenz persönlich gesichert.⁵⁷ Hat er aber zugleich auch eine realistische Abbildungsäquivalenz beziehungsweise eine formgenaue Merkmalsisotopie verlangt? Anders gesagt: Wollte er ein realistisches Porträt im strengen Sinn? Das bleibt unklar.⁵⁸

Im Fall von Oktavian beziehungsweise Augustus war Massner hinsichtlich der Gleichungsfrage sehr vorsichtig. Immerhin gab es wohl, wie Massner schreibt, einen »an den Künstler ergehenden Auftrag« und eine »Porträtabsicht«. Saß Augustus am Anfang also Modell? Hat er seine Simulacra später selbst approbiert? Produktionstheoretisch gesehen »entsteht« das Kaiserporträt nach Massner »im Spannungsfeld zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und der seines Modells«, denn es gehe nicht nur um »die historische« und »die kommunikative«, sondern auch um »die ästhetische« Dimension beim Betrachter.⁵⁹ Die Porträtabsicht liege nicht auf gleichungs-veristischer Ebene, was uns heute bei der Begriffsmodellierung interessieren würde.⁶⁰ Die Bildnisse spiegeln für Massner Faktoren »aus dem objektiv-überindividuellen Bereich«, denn es gehe bei der »Bildnisangleichung«, wie sie es nennt, im Fall der »Physiognomie und Persönlichkeit eines aus der Menge herausragenden Zeitgenossen« darum, dass eine »Orientierung der Allgemeinheit am Vorbild« vorliege.⁶¹

Solch eine »bewusste Angleichung«, schreibt sie weiter, sei »Teil der im Auftrag an den Künstler formulierten Porträtabsicht«. ⁶² Und hier tut sich noch einmal eine ganz andere Perspektive auf das Simulacrum auf: das Kunstwollen. Unabhängig von den römischen Verhältnissen ergibt sich hier etwas Übergängiges zwischen den beiden Funktionalgattungen Fiktions- und Faktualbild. Wenn dem Bildermacher die Lizenz zum künstlerischen Eingriff beim Porträt gestattet wird, entsteht ein Imitations-Abweichungsproblem, weil sich Fiktionen ins Abbild einschleichen können, ja, oft auch sollen, Stichwort Idealisierung. Damit wird im Kunstlizenzfall das harte Imitationspostulat, das für den Funktionaltyp Simulacrum konstitutiv ist, nicht selten relativiert oder gar ausgehöhlt.⁶³ Der Porträtmacher kann, wenn er die Kunstlizenz besitzt und mit dem Abbildungsrealismus frei umgehen kann, bestimmte Differenzmerkmale gegen die lebensweltliche Wahrnehmung des Urobjekts anbringen, um Akzentuierungen, ja, auch Verfremdungen vorzunehmen.

Unmöglichkeit

Grundsätzlich kann es im Fall von abbildenden, also simulakrischen Visualisierungen sowieso immer nur um informationelle Äquivalenzannäherungen gehen. Es muss letztlich bei Ähnlichkeiten bleiben. Die auf Herstellung bezogene methodische Produktivität hat es beim Gleichbildnis im Grunde also immer mit einem Unmöglichkeitsproblem zu tun. Denn natürlich wird der Transfer von lebensweltlichen Wahrnehmungsrealitäten ins Künstlich-Semiotisch-Visuelle bei der Produktion unter Bedingungen der Determinante der Informationsäquivalenz zum prinzipiellen Problem.⁶⁴ Es ist ja gefordert, die Dingmerkmale auf semiotischer Ebene adäquat abzubilden beziehungsweise gleichzubilden, bis hin zum strengen dokumentarischen Realismus.

Aber zwischen das Ding an sich – mit Kant – sowie das konkrete Arche-Objekt der lebensweltlichen, außerssemiotischen Realität und seine letztendliche Abbildung schieben sich: erstens die menschliche Wahrnehmung, zweitens die Verarbeitung der Informationen im menschlichen Körper sowie drittens die Medienverfremdung, etwa die Struktur determiniertheit des Mediums Marmor plus viertens Eigengesetzlichkeiten des verwendeten semiotischen Systems, etwa des BildCodes. Folglich ist bei der späteren Rezeption oft nicht klar, inwieweit sich Objekt und Bildnis in ihren Gestaltmerkmalen – und

um mehr kann es bei Visualisierungen nicht gehen – annähern.⁶⁵ Das gilt heute auch für technisch hergestellte Bilder wie Photographien, deren Dekodierung menschlicher mentaler Verarbeitung unterliegt.

Goethe jedenfalls – um auf den Anfang zurückzukommen – sah in den objektiven Beschränkungen auch eine Chance. Er betont 1820 (in Bezug auf Abb. 2) nicht die Differenz, sondern den Mehrwert aufgrund der Chance informationeller Akzentuierungsmöglichkeit, wenn er schreibt, Christian Daniel Rauch habe aus der Not eine künstlerische Tugend gemacht. Insofern genüge dieses Gleichbild durchaus »den höheren Kunstforderungen. Nicht nur gelang dem Künstler eine sehr geistreiche, lebhaftige Wendung des Hauptes, sondern er wusste auch die Züge des Gesichts zu beseelen und in das Ganze die löblichste Übereinstimmung zu bringen.«⁶⁶ Gerade im Stillstehen des Gleichbildes lassen sich eben ganz bestimmte Merkmale einfrieren und damit herausstellen, auf die es dem Bildnismacher ankommt und die etwas über die Seelenverfassung der realen Arche-Person aussagen können. Das ist ein Gewinn.

Anmerkungen

- 1 Steinbrenner 1996, 43f.
- 2 Knappe 2025.
- 3 Zum Zeichenähnlichkeitsproblem und dem Bildzeichen als eines semiotisch konventionellen ›Typus‹ (›type‹) siehe Descola 2023, 652–658.
- 4 Christie's 2004, 34.
- 5 Knappe 2019, 45–58.
- 6 Louis Jacques Gallet: Goethe. Alabasterskulptur, ca. 1900.
- 7 Vgl. Descola 2023, 652–656.
- 8 Rehkämper 2005.
- 9 Zu den visuellen Formaten siehe Knappe 2023b, 21.
- 10 Zu sog. Schriftbildlichkeit Krämer 2003.
- 11 Knappe 2025; Knappe 2023b, 20f.; Knappe 2007, 12–14; vgl. Preimesberger 1999, 23–25.
- 12 Unter ›Bildnis‹ verstehe ich jedes Visualisierungsformat, dass sich des Bildzeichen-Codes gemäß westlichem Bildwissen bedient.
- 13 Freilich paradox, weil der biblische Gott nach jüdischem Glauben ein unsichtbarer Geist war. Vgl. zum Unsehbarkeitsproblem im Fall von Sichtbarmachungen Knappe 2024, 85–88.
- 14 Peintner 2022, 58–65.
- 15 Lucr. 4, 30–53.
- 16 Tversky 1977; Markman – Gentner 1993.
- 17 Knappe 2025.
- 18 Vgl. den bildtheoretischen Eckpunkt Nr. 15 bei Knappe 2007, 14.
- 19 Die im Gleichbild visualisierten Merkmale von semantischen Einheiten (die wir etwa als Dinge erkennen) müssen wahrnehmbare, spezifische oder individuelle Merkmale der ›realen‹ Arche-Gegenstände spiegeln.
- 20 Stillebentheorie bei Knappe 2019, 58–83.

- 21 Vgl. zu den Kategorien »Gesichtlichkeit«, »Referentialität«, »Ähnlichkeit« und »Selbstbespiegelung« Preimesberger 1999, 15–32.
- 22 Vgl. Knappe 2023a, 103.
- 23 Plat. rep. 598b. Emmenegger 2016.
- 24 Knappe 2019, 43–52, 55–63.
- 25 Plat. rep. 598b–c, Übers. nach F. Schleiermacher. Platon hatte grundsätzliche Zweifel am Seinscharakter der Phantasmen eines Bildes angemeldet und den ontologischen Gegensatz zwischen der realen Existenz eines Dings außerhalb eines Bildes und einem im Bild nur noch erkennbaren Ding konstatiert. Vgl. Deleuze 1993, 259–267 und 311–324.
- 26 Plat. Krat. 431c; Übers. nach F. Schleiermacher.
- 27 Dass es auch noch kognitive Vor-Imaginationen gibt, steht auf einem anderen Blatt.
- 28 Beyer 2002, 19; Sachs-Hombach 2000, 92–95; zum Problem der »Erkennbarkeit« referenzieller »individueller Gegenstände« siehe Buchholz – Wagner 2000.
- 29 Zur Bildähnlichkeitsfrage siehe Sachs-Hombach 2000; zur »Dokument«-Frage siehe Knappe 2018, 246–248.
- 30 Bildzeichen sind gestaltnotiviert, als »types« gestaltabstrahiert und als solche in unser Bildwissen, also ins Bildzeichenlexikon aufgenommen. Dieser Zeichenfundus enthält »types« oder Zeichen, die sich nur auf »horomena«, also die optisch »wahrnehmbaren Dinge der Welt« beziehen, wie schon Xenophon um 400 v. u. Z. sagt (Knappe 2016, 79–82). Da bilddefinitorische Merkmale für alle Bildgattungen gelten müssen (auch etwa für reine Kohlezeichnungen), kann die Theorie für die Form der Bildsignifikanten ausschließlich Gestaltmerkmale der zeichenmotivierenden Objekte vorsehen. Farben können dabei folglich keine Rolle spielen. Sie stehen auf einem anderen theoretischen Blatt.
- 31 Zitate nach Grimm 2012, 21.
- 32 Knappe 2018; Knappe 2025.
- 33 Ohne Kenntnis längst eingeführter Zeichen- und Referenztheorien hantieren Buchholz – Wagner 2000, 194 ungenau mit den Begriffen »Abbildern« (= Zeichengebrauch) versus »Bezugnehmen« (= Referenzialisieren).
- 34 Knappe 2018.
- 35 Etwa den Medienbeweis, siehe dazu Knappe 2018.
- 36 Knappe 2013, 14f.
- 37 Zitate n. Grimm 2012, 17.
- 38 Zu den entsprechenden Medialisierungsproblemen beim Versuch der »Erscheinungstreue« und »Relationstreue« siehe schon Bühler 1934, 188–195.
- 39 Zur Methode und Problematik der Identifizierbarkeit von Bildnissen Alexanders siehe Kovacs 2022, 39–52.
- 40 Kovacs 2022, 70f. und 265.
- 41 Gerhard Kleiner nach Wünsche 2006, 25.
- 42 Wünsche 2006, 5.
- 43 Wünsche 2006, 10.
- 44 Stähler 1999, 12; Wünsche 2006, 12; Kovacs 2022, 103–105.
- 45 Andrae 1977.

- 46 Boschung 1993, 40.
 47 Massner 1982, 2.
 48 Reinle 1984.
 49 Goodman 1995, 17.
 50 Wünsche 2006, 27.
 51 Wünsche 2006, 17; Kovacs 2022, 95–117.
 52 Schefold 1997, 14.
 53 Wünsche 2006, 15.
 54 Wünsche 2006, 22.
 55 Wünsche 2006, 22.
 56 Wünsche 2006, 5.
 57 Auf Vermutungen solcher Art geht die spät überlieferte Anekdote vom ›Künstleredikt‹ Alexanders zurück (Plin. nat. 7, 125; Apul. flor. 7); siehe Kovacs 2022, 43 und 177; 321–324.
 58 Zum »Realismus«, zu »Charakter« und »Präsenz« im griechischen Porträt siehe Kovacs 2018.
 59 Massner 1982, 2.
 60 Massner 1982, 3
 61 Zur Physiognomie als wesentlicher Aspekt der Kopientreue frühkaiserzeitlicher Kaiserporträts siehe auch Langner 2021.
 62 Massner 1982, 3.
 63 Massner 1982, 3.
 64 Ein Bild »is a transposition, not a copy« dessen, was es abbildet (Gombrich 1961, 48).
 65 Gemäß der evolutionären Erkenntnistheorie besteht aus Überlebensgründen in uns Menschen eine Äquivalenz von wahrgenommenen äußeren Objektgestalten und inneren Imaginationen. Was dann bei der körperexterioisierten Bildkonstruktion auch noch geschieht, steht wiederum auf einem anderen Blatt.
 66 Zitat nach Grimm 2012, 21.

Literatur

- Andrae 1977: B. Andrae, Das Alexandermosaik aus Pompeji (Recklinghausen 1977)
 Beyer 2002: A. Beyer, Das Porträt in der Malerei (München 2002)
 Boschung 1993: D. Boschung, Die Bidnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie, JRA 6, 1993, 39–79
 Buchholz – Wagner 2000: K. Buchholz – C. Wagner, Formen des Abbildens und der Bezugnahme im künstlerischen Bild, in: K. Sachs-Hombach – K. Rehkämper (Hg.), Vom Realismus der Bilder (Magdeburg 2000) 193–211
 Bühler 1934: K. Bühler, Sprachtheorie (Jena 1934)
 Christie's 2004: Christie's South Kensington, Furniture and Decorative Objects. Katalog zur Auktion am 12. Mai 2004 (London 2004)
 Deleuze 1993: G. Deleuze, Logik des Sinns (frz. Original 1969; Frankfurt 1993)
 Descola 2023: P. Descola, Die Formen des Sichtbaren (frz. Original 2021; Berlin 2023)

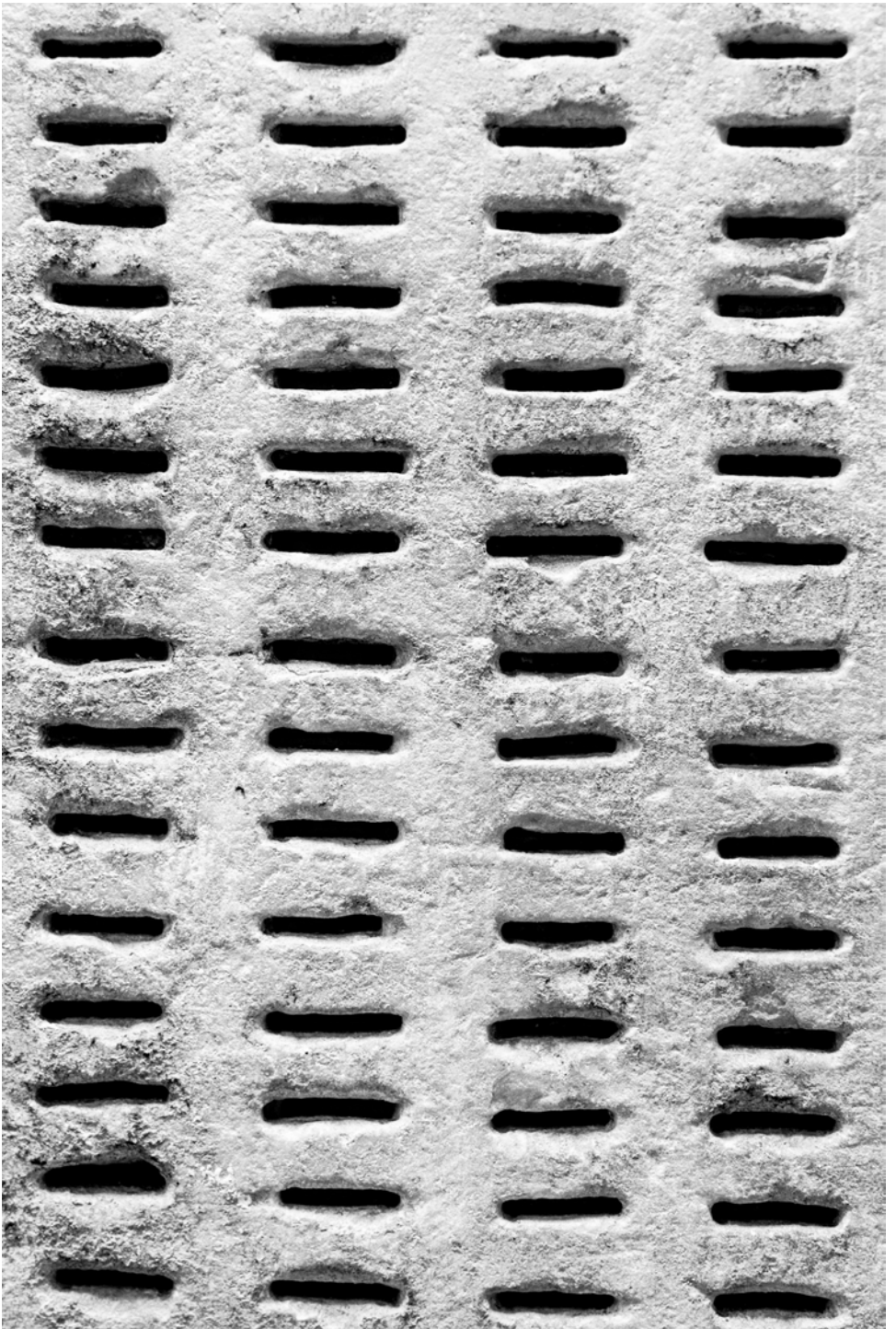
- Emmenegger 2016: P. Emmenegger: Platons pragmatische Kosmologie, *Bochumer Philologisches Jahrbuch für Antike und Mittelalter* 19, 2016, 1–20
- Gombrich 1961: E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton 1961)
- Goodman 1995: N. Goodman, *Sprachen der Kunst* (amerik. Original 1968; Frankfurt 1995)
- Grimm 2012: G. E. Grimm, *Goethes Selbstinszenierungen* (01.05.2012), in: *Goethezeitportal*, www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbstinszenierung_grimm.pdf (zuletzt abgerufen 06.08.2024)
- Knappe 2007: J. Knappe, *Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes*, in: J. Knappe (Hg.), *Bildrhetorik* (Baden-Baden 2007) 9–32
- Knappe 2013: J. Knappe, *Modern Rhetoric in Culture, Arts and Media* (Berlin 2013)
- Knappe 2016: J. Knappe, *Was ist ein Bild?* (Wiesbaden 2016)
- Knappe 2018: J. Knappe, *Können Bilder etwas beweisen? Referenzunsicherheit des Bildtextes als ›stilk‹*, in: T. Erne – M. D. Krüger (Hg.), *Bild und Text* (Leipzig 2020) 227–249
- Knappe 2019: J. Knappe, *Die Dinge. Ihr Bild, ihr Design und ihre Rhetorik. Mit den Stillleben von Heinrich Müller Basel* (Wiesbaden 2019)
- Knappe 2021: J. Knappe, *Freiheit* (Stuttgart 2021)
- Knappe 2023a: J. Knappe, *Ästhetische Idee und Heideggers Existenzialästhetik* (Stuttgart 2023)
- Knappe 2023b: J. Knappe, *Zur Theorie der Visualisierung, rhetorisch*, in: F. Berndt – J.-N. Thon (Hg.), *Bildmedien* (Berlin 2023) 9–25
- Knappe 2024: J. Knappe, *Möglichkeiten der Unmöglichkeit, die Freiheit abzubilden*, *Zeitschrift für archäologische Aufklärung* 1, 2024, 81–89
- Knappe 2025: J. Knappe, *Probleme der Bildtheorie und der Bildrhetorik*, in: K. Sachs-Hombach u.a. (Hg.), *Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der Bildwissenschaft* (Köln 2025)
- Kovacs 2018: M. Kovacs, *Charakter und Präsenz im griechischen Porträt*, in: C. Nowak – L. Winkler-Horaček (Hg.), *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik* (Rahden 2018) 27–49
- Kovacs 2022: M. Kovacs, *Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die Imitatio Alexandri* (Freiburg 2022)
- Krämer 2003: S. Krämer, *›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, in: S. Krämer – H. Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl* (München 2003) 157–176
- Langner 2021: M. Langner, *Das Gesicht hinter dem Marmor. Computergestützte Maßvergleiche an antiken Porträts*, in: J. Lang – C. Marcks-Jacobs (Hg.), *Arbeit am Bildnis. Porträts als Zugang zu antiken Gesellschaften* (Regensburg 2021) 377–384
- Markman – Gentner 1993: A. B. Markman – D. Gentner, *Structural Alignment during Similarity Comparisons*, *Cognitive Psychology* 25, 1993, 431–467
- Massner 1982: A. K. Massner, *Bildnisangleichung* (Berlin 1982)
- Peintner 2022: S. Peintner, *Gott im Bild* (Turnhout 2022)
- Preimesberger 1999: R. Preimesberger, *Einleitung*, in: R. Preimesberger u.a. (Hg.), *Porträt* (Berlin 1999) 13–64
- Rehkämper 2005: K. Rehkämper, *Ist der Begriff der bildhaften Ähnlichkeit wirklich undefinierbar?*, in: K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung* (Köln 2005) 242–250

- Reinle 1984: A. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis* (Zürich 1984)
- Sachs-Hombach 2000: K. Sachs-Hombach, Ähnlichkeit als kulturabhängiges Phänomen, in: K. Sachs-Hombach – K. Rehkämper (Hg.), *Vom Realismus der Bilder* (Magdeburg 2000) 89–106
- Schefold 1997: K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Basel 1997)
- Stähler 1999: K. Stähler, *Das Alexander-Mosaik. Über Machterringung und Machtverlust* (Frankfurt 1999)
- Steinbrenner 1996: J. Steinbrenner, *Kognitivismus und Ästhetik* (Würzburg 1996)
- Tversky 1977: A. Tversky, Features of Similarity, *Psychological Review* 84, 1977, 327–352
- Wünsche 2006: R. Wünsche (Hg.), *Ein Bildnis von Alexander dem Großen* (München 2006)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Christie's 2004, 34

Abb. 6: <https://abgussmuseum.de/de/vielfaeltiger-augustus>, abgerufen am 14.05.24



**DIE ERWARTUNGEN
AN EINE EGALITÄRE
Aussage eines
Grabmonumentes
entfernten sich immer
mehr und immer deutlicher
von der konkreten
Erscheinung eines
solchen Reliefs**

Gleichheit, Konkurrenz und das Grabluxusgesetz des Demetrios von Phaleron¹


Martin Kovacs

Die politische Bilanz des Philosophen und Literaten Demetrios von Phaleron in Athen schien grundsätzlich positiv. In dem Jahrzehnt zwischen 317 und 307 vor Christus, in dem Demetrios mit Unterstützung des makedonischen Feldherrn Kassander die Politik in Athen bestimmen konnte, sorgte er für eine nachhaltige Erholung der staatlichen Kassen. Die Tatsache, dass sich Athen nach dem Ende der Herrschaft der Makedonen zwischen 286 und circa 270 vor Christus als weitgehend unabhängige Polis dem Zugriff der hellenistischen Großreiche entziehen und eine überwiegend selbstständige Politik verfolgen konnte, mag die stabile politische Lage der Stadt in den vorigen Jahrzehnten illustrieren.²

Nichtsdestotrotz setzte sich Demetrios von Phaleron Kritik aus. Er selbst soll, wie Duris von Samos berichtet, ausschweifende Feste und Symposien ausgerichtet und auf diese Weise öffentliche Gelder verschwendet haben.³ Seine legendäre Freundschaft mit dem berühmten Komödiendichter Menander ließ eine freigiebige, liberale Politik vermuten – im Sinne des im Entstehen begriffenen, hellenistischen Ideals der Trypche, des demonstrativen Überflusses.⁴ Mit zahlreichen Gesetzen, die den öffentlichen wie auch privaten Luxus begrenzen sollten, konterkarierte Demetrios allerdings – so der Tenor der ihm kritisch gesinnten Autoren – seine eigene, wenig moralische Praxis.⁵

Am folgenreichsten – und im archäologischen Befund am greifbarsten – erscheint Demetrios' bekanntes, durch Cicero überliefertes Grabluxusgesetz.⁶ Es untersagte die Errichtung monumentaler Grabbauten und beendete damit eine lange Tradition der attischen Sepulkralkultur, die nach einem Hiatus von 490 bis 440/430 vor Christus wieder aufgekommen war.⁷ Ab dem Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus treten statt der alten Grabreliefs die massenweise errichteten und zahlreich erhaltenen Kioniskoi auf, kleinformatische Säulen mit Torus am oberen Ende, auf denen lediglich die Namen der Verstorbenen verzeichnet wurden.⁸ Durch ihre formale, aber auch epigraphische Gleichheit erscheinen sie bemerkenswert nivellierend. Damit lassen sich die Kioniskoi als di-

Martin Kovacs (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie);
martin.kovacs@uni-tuebingen.de;

 © Martin Kovacs 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

rekte Reaktion auf das neue Gesetz interpretieren. Cicero, der die Kioniskoi ›columellae‹ nennt, erwähnt dies später ausdrücklich: »Aber andererseits sagt der obengenannte Demetrios, die Pracht der Leichenbegängnisse und Grabmale habe immer mehr zugenommen, so, wie sie heutzutage in Rom zu beobachten ist. Diese Gewohnheit schränkte er selbst durch ein Gesetz ein. Dieser Mann war nämlich, wie ihr wisst, nicht nur hochgebildet, sondern auch ein Bürger, der sich um den Staat ganz besonders verdient gemacht hatte und größte Erfahrung im Einsatz zum Wohl der Bürgerschaft besaß. Dieser Mann schränkte also den Aufwand nicht nur durch Strafandrohung, sondern auch durch zeitliche Begrenzung ein: Er ordnete nämlich an, dass Bestattungen nur vor Tagesanbruch stattfinden durften. Für neue Grabmale legte er aber ein Maß fest; denn er wollte nicht, dass auf dem Grabhügel etwas aufgestellt wurde außer einer kleinen Säule, die nicht höher als drei Ellen sein durfte, oder einem Tisch oder einem Becken, und mit der Aufsicht darüber hatte er einen bestimmten Beamten beauftragt.«⁹

Doch weshalb störte sich Demetrios von Phaleron am Grabluxus seiner Zeit? Ziele doch – wie schon häufig betont wurde – die Repräsentation der Athener auf den Grabreliefs grundsätzlich darauf ab, vor allem den bürgerlichen Status der Verstorbenen zu kommunizieren, ohne dabei individuelle Prestigemerkmale zu betonen.¹⁰

Ciceros Antwort mag vor dem Hintergrund dieser Eigenschaft der Grabreliefs zunächst rätselhaft wirken.¹¹ Demetrios könnte sich an der Gesetzgebung Solons und anderer, späterer Politiker orientiert haben, die nicht nur die Errichtung von Grabmonumenten reglementierte, sondern sich auch allgemein gegen große Trauergemeinden wendete. Möglicherweise wollte man dadurch größere, spontane Versammlungen verhindern, die in der Lage gewesen wären, einen Umsturz im Sinne aristokratischer oder tyrannischer Strukturen zu provozieren.

Die Tyranis des sechsten Jahrhunderts vor Christus in Athen und die damit verbundene, aristokratische Repräsentationskultur war von einem positiv konnotierten Luxusdiskurs ebenso geprägt wie von unterschiedlichen Strategien der sozialen und kulturellen Distinktion.¹² Dazu gehört etwa die Zurschaustellung kostbarer Gewänder, aufwändiger Frisuren oder auch spezifischer Attribute. Auch diese Aspekte schränkte Demetrios von Phaleron per Gesetz ein.¹³ Auffällig ist allerdings, dass solche Elemente der Selbstdarstellung schon auf den Grabreliefs durchweg fehlten. So findet sich dort keinerlei ausufernde orientalische Kleidung, wie sie für die tatsächliche Lebenswelt des fünften und vierten Jahrhunderts vor Christus punktuell belegt ist. Das betrifft beispielsweise den in der spätarchaischen und frühklassischen Vasenmalerei anzutreffenden Sonnenschirm, der einst orientalisches Konnotationsmerkmal war, seit dem fünften Jahrhundert aber dezidiert als sozial distinktives Luxusobjekt galt.¹⁴ Prominent erscheint der Schirm etwa auf einem Krater des Schweinemalers, auf dem eine Dreiergruppe von üppig gewandeten, aristokratisch stilisierten Komasten auftritt.¹⁵ Der Sonnenschirm findet sich auf attischen Grabreliefs nun gerade nicht – wohl aber innerhalb der Götterversammlung auf dem Parthenonfries, wo Eros einen solchen Schirm trägt.¹⁶

Unabhängig davon, welche konkreten praxeologischen Konsequenzen für die Handlungen und Riten am Grab die Folge waren,¹⁷ und auf diese lassen bereits die von Cicero erwähnten und im Befund auch greifbaren, jedoch bereits zuvor in spätklassischer Zeit auftretenden Marmortische und -becken schließen,¹⁸ so fielen nunmehr die monumentalen (Naiskos-)Stelen mit den figürlichen Repräsentationen der Verstorbenen als weit-

hin sichtbare, neu errichtete Denkmäler unmittelbar weg. Wirklich neu waren die Kioniskoi. Diese zeichneten sich nicht nur durch eine begrenzte Höhe aus, sondern auch durch die Abwesenheit figürlichen Schmucks, wie er typisch ist für die großformatigen Grabstelen. Es liegt demnach der Verdacht nahe, dass nicht nur Materialaufwand und Monumentalität, sondern auch die Darstellungen selbst Teil des Problems waren. Stellten sich die Verstorbenen etwa in unangemessener, auffallend provokativer und distinktiver Weise dar?



Abb. 1: Grabrelief des Ktesileos und der Theano, um 400 vor Christus. Athen, NM 3472



Abb. 2: Grabrelief der Hegeso, um 400 vor Christus. Athen, Athen, NM 3624

Allerdings lässt sich auf den Grabreliefs gerade kein Individuum nachweisen, das etwa durch eine politische Funktion oder eine konkrete Leistung auffallen und sich dadurch extrovertiert zur Schau stellen würde. Selbst Darstellungen von Handwerkern sind ausgesprochen selten.¹⁹ Die Interaktion der Figuren auf den frühen Grabreliefs beschränkt sich darüber hinaus in bemerkenswerter Weise auf die Bildfelder selbst.²⁰ Die Grabstele des Ktesileos und der Theano in Athen aus den Jahren um 400 vor Christus zeigt eine typische Szene der Zeit. Gegenüber einem sich auf einen Stock stützenden, bärtigen Bürger sitzt eine sich entschleiende Dame ohne Altersmerkmale auf einem Stuhl. Die Figuren sind streng aufeinander bezogen und blicken einander an (Abb. 1). Diese Stilisierung erscheint beachtlich gleichförmig und normiert. Sie wird umso erklärungsbedürftiger, wenn man berücksichtigt, dass das Referenzmonument der frühen

Grabreliefs, der Parthenonfries, ganz im Gegenteil markante Ausprägungen visueller Distinktion zeigt. Die Debatte über die Funktion und die Rolle etwa der Reiterei im Parthenonfries – auf die hier nicht im Detail eingegangen werden kann – ist nicht zuletzt auch deshalb schwierig, weil Darstellungen einzelner Reiter auf den frühen Grabreliefs eher selten sind.²¹

Verstorbene, die wie auf dem Parthenonfries als Reiter dargestellt sind, lassen sich charakteristischerweise eher außerhalb von Athen nachweisen.²² Das Kenotaph für Dexileos, das Reiterrelief Albani sowie das Fragment einer großen Stele in Berlin sind möglicherweise aus Anlass ganz bestimmter Ereignisse errichtet worden – wenn etwa ein Reiter in einer Schlacht umgekommen war und in diesem Zusammenhang auch ein Staatsgrab errichtet wurde.²³

Nichtsdestotrotz bildet der Parthenonfries jene generischen Figuren- sowie Kopftypen ab, die auf den Grabreliefs identisch wiederkehren. Auf die normierten, nach Altersstufen differenzierten, männlichen Porträts, zu denen die bartlosen Epheben, die Vollbürger mit kurzem Bart, und schließlich alte Männer mit langem Haupthaar gehören, sowie auf die Gleichförmigkeit weiblicher Personen wurde hinreichend hingewiesen.²⁴ Dies mag vor dem Hintergrund der Tatsache, dass derartig anspruchsvolle und großformatige Grabmonumente ohnehin nur von vermögenden Familien aufgestellt werden konnten, durchaus verwundern. Bernhard Schmaltz schätzte den Preis beispielweise des Grabreliefs der Hegeso (Abb. 2) auf beträchtliche 300 bis 400 Drachmen.²⁵

Darüber hinaus fungierten die Grabstelen bekanntlich nicht als isolierte ›Grabsteine‹. Sie gehörten zum Inventar aufwändig gestalteter Grabbezirke, die man mithilfe der dort zusätzlich aufgestellten Namensstelen spezifischen Familien zuweisen konnte. Die Monumente wandten sich dabei vornehmlich an den vorübergehenden Betrachter.²⁶ Nichtsdestotrotz verzichtete man auf auffällige Darstellungen sozialen Prestiges und die Inszenierung gesellschaftlicher Distinktion, blendet man die Präsenz von Dienerinnen oder Schmuckkästchen auf den Grabreliefs einmal aus. Allerdings gehören gerade solche Bildkompositionen in der attischen Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts vor Christus zu den üblichen Darstellungen des weiblichen Oikos (Abb. 3). Sie besitzen kaum eine distinktive Qualität, sondern erweisen sich als ausgesprochen generisch.²⁷ Die Bilder repräsentieren eher allgemeine, ostentativ bürgerliche Vorstellungen von der Rolle der Frau innerhalb des Oikos. Sie vermitteln dadurch gerade die Einordnung der Individuen in einen verbindlichen Kanon.²⁸ Begüterte Athener, zu denen auch einige alte aristokratische Geschlechter gehört haben dürften, griffen eine alte, zuvor lange verpönte Form distinktiver Repräsentation auf. Sie dokumentierten auf ikonographischem Wege ihre bürgerliche Gleichheit.



Abb. 3: Amphora des Niobidenmalers, um 460/450 vor Christus. Baltimore, Walters Art Gallery Inv. 48.2712

Eine zusätzliche Aussagekraft erhält dieser Befund vor dem Hintergrund inszenierter Gleichheit nicht nur dadurch, dass man die Chance ungenutzt ließ, Verstorbene zu individualisieren. Interessant ist er auch deshalb, weil verschiedene Modi und Grade der Individualisierung im griechischen Porträt bereits seit dem frühen fünften Jahrhundert möglich waren.²⁹ Vor dem Hintergrund nicht nur der Porträts, sondern auch der allgemeinen Erscheinung der Verstorbenen kann man das vierte Jahrhundert vor Christus in Athen daher als eine Epoche verstehen, in der visuelle Gleichheit und eine damit verbundene, vermeintliche Unambitioniertheit ungebrochene Konstanten darstellten; und dies gilt ebenso für die ostentative Eingliederung unter einer allgemein anerkannten, stillschweigend akzeptierten Norm. Wenn schon in Aristophanes' Komödie »Die Ritter« aus dem Jahr 424 vor Christus die Ritter sich dafür entschuldigten, lange Haare nach spartanischer Art zu tragen,³⁰ dann mag einerseits der soziale Druck zu visueller Gleichförmigkeit beträchtlich gewesen sein. Andererseits zeigt die fortgesetzte Kultivierung fest gefügter Normen noch im vierten Jahrhundert vor Christus auch in entsprechenden Bildmedien ihre Wirksamkeit. Welche Faktoren lassen sich daher benennen, die den offenkundigen Bruch mit der Tradition unter Demetrios von Phaleron erklären können?

Bis zu einem gewissen Grad lässt sich der Faktor politischer beziehungsweise individueller Kontingenz, und das heißt in dem Fall eine möglicherweise willkürliche, irrationale politische Entscheidung, nicht ausschließen: Schilderungen eines vermeintlich ausschweifenden Lebensstils des Demetrios von Phaleron mögen dieser Auffassung zunächst in die Hände spielen, weil sie das beliebte Narrativ von der exzessiven politischen Doppelmoral bedienen. Die individuelle Kontingenz überzeugt in diesem Fall je-

doch kaum, und das aus einem einfachen Grund: Die Athener hielten sich an das Verbot, und zwar auch dann noch, als Demetrios von Phaleron bereits lange aus Athen vertrieben war und nachdem dessen Ehrenstatuen abgeräumt worden waren.³¹ Es wäre daher ein Leichtes gewesen, die einmal erlassenen, aber ungeliebten Gesetze durch Beschluss der Bürgerschaft wieder abzuschaffen und mit der Praxis so fortzufahren, als wäre nichts vorgefallen. Einen vergleichbaren Beschluss dürfte es jedenfalls im vorangegangenen Jahrhundert, in den Jahren um 440/430 vor Christus, gegeben haben, infolgedessen die Praxis der Errichtung von großformatigen Grabmonumenten wiederaufgenommen wurde.³²



Abb. 4: Attisches Weihrelief mit Götterbildern, erste Hälfte des dritten Jahrhunderts vor Christus. London, British Museum Inv. 1809,1111.1

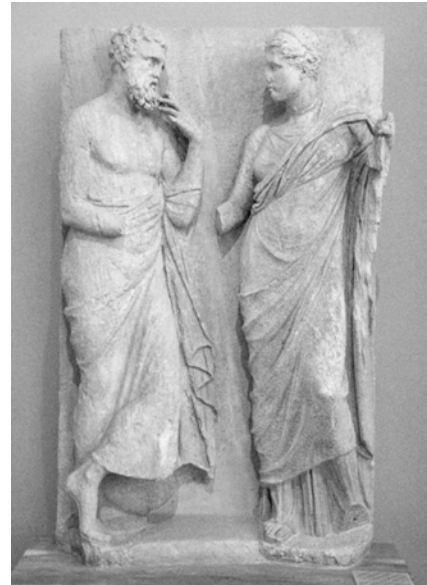


Abb. 5: Grabrelief des Hieron und der Lysippe, aus Rhamnous, um 320 vor Christus. Athen, NM 833

Alternativ wäre denkbar, dass nach dem Verbot zwischen 317 und 307 vor Christus sämtliche Werkstätten abgewandert wären – und es dadurch unmöglich geworden wäre, Monumente in der alten Form in Athen in Auftrag zu geben;³³ auch andere Gattungen wie etwa die attischen Bildfeldstelen laufen zum Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus fast durchweg aus.³⁴ Die Werkstätten bestanden allerdings sicher fort, wenngleich sich die Produktion offenbar auf einem niedrigeren Niveau einpendelte. So setzt ein kleinformatiges, im Vergleich mit den größeren Grabstelen fast halb so großes Weihrelief des frühen dritten Jahrhunderts vor Christus in London die Werkstatttradition ungebrochen fort (Abb. 4).³⁵ Das zeigt der stilistische Vergleich mit dem Relief des Hieron und der Lysippe aus Rhamnous ganz unmittelbar (Abb. 5).³⁶

Wie erfolgreich sich das Verbot dauerhaft durchsetzte, lässt sich insbesondere daran erkennen, dass die Praxis in Athen erst während des ersten Jahrhunderts vor Christus wieder breit aufgenommen werden sollte.³⁷ Daraus folgt: Die Neuerrichtung monumentaler Grabreliefs wurde nicht aufgrund einer vermeintlich spontanen politischen Entscheidung aufgegeben. Die Aufstellung von Grabmonumenten war angesichts eines hinreichend breiten gesellschaftlichen Konsenses schlichtweg unangemessen geworden.³⁸

Die neuartigen, auf strengste Uniformität ausgerichteten Kioniskoi repräsentierten offensichtlich etwas, was man in den älteren Grabmonumenten, wenngleich diese nicht abgeräumt und stattdessen weitergenutzt wurden und weiterhin sichtbar blieben,³⁹ nicht mehr finden konnte. Die neuen Grabmonumente der Jahrzehnte vor circa 310 vor Christus waren daher folgerichtig mit bestimmten Vorstellungen nicht mehr kompatibel. Diese Inkompatibilität dürfte sich allerdings nicht von jetzt auf gleich eingestellt haben, sondern war vermutlich das schließlich sichtbare Ergebnis eines schleichenden Prozesses. Die Erwartungen an eine egalitäre Aussage eines Grabmonumentes entfernten sich immer mehr und immer deutlicher von der konkreten Erscheinung eines solchen Reliefs; beides war ab einem bestimmten Punkt nicht mehr in Einklang zu bringen. Der Widerspruch zwischen intendierter Aussage und formaler Konkretisierung wurde überdeutlich.

Die Arbeitshypothese soll daher lauten: Soziale und politische Konkurrenzdiskurse und damit verbundene Konflikte können sich im Bild auch darin äußern, dass die historischen Akteure sich solche Repräsentationsformen aneignen und weitertradiieren, die zunächst keine Distinktion offenbaren, sondern sich durch ostentative visuelle Gleichheit auszeichnen. Die Merkmale dieser konstruierten Gleichheit erweisen sich jedoch als signifikante Marker politisch-sozialer Konkurrenz, wenn man ihre grundsätzliche Kostspieligkeit, die mikrodynamischen Prozesse in der Gestaltung gleichzeitiger Grabreliefs sowie ihre Dimensionierung bis zum späten vierten Jahrhundert vor Christus berücksichtigt.

Bei den normierenden Darstellungen athenischer Bürger liegt demnach zumindest eine ideelle Gleichheit vor. Eine Gleichheit, die im weitesten Sinne die sozialen Rollen der Dargestellten umschreibt. Dazu gehören der Vollbürger im Mantel, die Ehefrau als Herrin des Oikos sowie frühzeitig verstorbene Epheben. Nikolaus Himmelmann hat das 1999 pointiert zusammengefasst: »Von jeher ist die Einförmigkeit der verwendeten Typen aufgefallen, die sich im Wesentlichen immer gleich bleiben und jeden Ansatz von Individualität vermissen lassen.«⁴⁰ Der materielle und finanzielle Aufwand, der für ein solches Monument betrieben wurde, betont aber bereits die Sonderstellung einer athenischen Familie, denn über die Mittel dafür verfügte nur eine Minderheit.⁴¹ Die Darstellung auf den Reliefs kommuniziert demnach die gesellschaftlich etablierten Rollen. Im Zusammenhang mit den Grabbezirken, in denen die Monumente aufgestellt waren, kommt zusätzlich eine selbstbewusste Darstellung der jeweiligen Familie beziehungsweise des Oikos zum Ausdruck. Der Oikos bildete zwar die Keimzelle der Polis, konnte jedoch in einem spannungsreichen Verhältnis zur Institution der demokratischen Bürgerschaft stehen.⁴²

Nichtsdestotrotz zeigen die Bilder eine demonstrative Unterordnung unter die Polisgemeinschaft.⁴³ Dies zeichnet sich bereits anhand der Personennamen der Männer auf den Inschriften der Grabreliefs ab. Die zahlreichen Varianten, in denen »demos« etwa

als Vor- oder Nachsilbe erscheint, können davon beredtes Zeugnis ablegen.⁴⁴ Wie attraktiv die Repräsentation als Bürger Athens auch für andere Teile der Bevölkerung erschien, erkennt man anhand der Grabreliefs von Metöken, die sich in der figürlichen Präsentation kaum von athenischen Vollbürgern unterscheiden.⁴⁵ Im Gegenteil übernahmen diejenigen, die zwar nicht das athenische Bürgerrecht besaßen, aber die ökonomischen Mittel für eine entsprechend aufwändige Grabrepräsentation in Athen aufbringen konnten, in bemerkenswerter Weise die visuellen Konventionen der athenischen Bürger. Dem athenischen Grabrelief schien demnach das Bekenntnis zur Demokratie intrinsisch eingeschrieben. Weshalb also hätte man an diesen Darstellungen Anstoß nehmen können?

Ich möchte meine Überlegungen an ein altbekanntes, archäologisches Grundproblem anschließen. Da sich in der Ikonographie der Figuren selbst im Verlauf des vierten Jahrhunderts vor Christus wenig veränderte, könnte man fragen, ob die formale, das heißt hier, die stilistische Ausgestaltung womöglich ein entscheidender Teil des Problems geworden sein könnte. Spätestens seit der Studie von Hans Diepolder lassen sich attische Grabreliefs relativchronologisch im Sinne einer archäologischen Reihenbildung genau einordnen.⁴⁶ Ein Grabrelief des Jahres um 400 vor Christus lässt sich leicht von einem Relief der Jahrhundertmitte unterscheiden. Auch die Grabnaiskoi des späten vierten Jahrhunderts vor Christus sind aufgrund ihrer formalen Besonderheiten zuverlässig datierbar.⁴⁷

Die stilistischen Beobachtungen lassen sich dabei auf eine einfache Grundregel reduzieren: Während in der Nachfolge der Parthenonzeit in Analogie zum Relief des Parthenonfrieses flache, jedoch plastisch hochdifferenzierte Reliefs üblich sind – wobei auch die Figuren oder etwaiges Mobiliar streng im Profil präsentiert werden –, setzt im Verlauf des vierten Jahrhunderts vor Christus eine bestimmte, sich intensivierende Entwicklung ein: Die Relieftiefe nimmt zu, die Figuren drehen sich immer deutlicher aus dem Bild heraus und lösen sich vom Reliefgrund. Folgerichtig erhöht sich auch die Zahl derjenigen Figuren, die dem Betrachter entgegenblicken und diesen in die zunächst intim erscheinende Interaktion der Figuren auf dem Relief einbeziehen.

Die stilistische Veränderung mag daher nicht nur als reiner Selbstzweck – beziehungsweise als Teil einer kunstautonomen Teleologie – erklärbar sein. Sie verändert und verschiebt im Lauf der Entwicklung vielmehr sukzessive die kommunikative Qualität der Reliefs.⁴⁸ Dies dürfte den Betrachtern kaum entgangen sein; schließlich waren die Monumente in großer Zahl öffentlich sichtbar, wobei die Grabbezirke in ihrer monumentalen Ausgestaltung zunehmend wuchsen. Zum anderen darf man davon ausgehen, dass die Entwicklung keinem abstrakten, willkürlichen Prinzip folgte, sondern sich deswegen durchsetzen konnte, weil die stilistisch-formalen Veränderungen eine konkrete Nachfrage bedienten. Doch wie funktionierte die stilistische Transformation im Einzelnen?

In der normhaften Erscheinung der Figuren, in den Bildnissen sowie in der Tracht und den zur Schau gestellten Attributen, veränderte sich zunächst wenig bis gar nichts. Die Transformationen auf formaler Ebene treten zu der inhärenten Programmatik der Bilder. Es handelt sich einerseits um eine rühmende Inszenierung demokratischer Bürger, die sich andererseits zunehmend in repräsentativerer Weise an den Betrachter wenden, diesen in das Bild integrieren und ihn damit scheinbar an der innerfamiliären Interaktion teilhaben lassen. Besonders signifikant sind ab der Mitte des vierten Jahrhunderts vor Christus jene Darstellungen von frontalen Figuren, die ostentativ aus dem Bild hin-

ausblicken (Abb. 6).⁴⁹ Dies mag zunächst beliebig erscheinen, ist jedoch vor dem Hintergrund der Bildtradition – etwa der attischen Vasenbilder – keineswegs bedeutungslos.⁵⁰ Tatsächlich sind es in der Vasenmalerei stets Figuren, die durch ihre besondere emotionale Involvierung in ein Geschehen spezifische Inhalte vermitteln, und dabei fast immer das außeralltäglich Berührende, das Schockierende, Entsetzliche meinen und auf diese Weise die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen.



Abb. 6: Grabrelief der Kallisto, aus Spata (Attika), um 360/350 vor Christus. Athen, NM 732

Himmelman nannte diese Darstellungsweise auf Grabreliefs eine visuelle Zuspitzung, da die Bildebenen des Reliefs und der Lebenswelt auf das Schärfste voneinander getrennt werden.⁵¹ Mir scheint hier indes zunächst im Gegenteil die Verbindung beider Ebenen evident, und zwar in dem Sinne, dass der Status der herausblickenden Person durch die Suche nach einem Bezugspunkt zum Publikum gesteigert wird. Man mag mit Himmelman aber gerade dadurch eine Heraushebung und punktuelle Distanzierung postulieren, dass die Figuren die Betrachter nur scheinbar integrieren: Sie richten sich zwar an ein Publikum, sehen aber angesichts der erhöhten Aufstellung der Reliefs in den Grabbezirken über sie hinweg. Sie kommunizieren damit eher eine Distanz. Über diese

Distanz wurde möglicherweise auch eine repräsentative Form von Hierarchie und eine – im wahrsten Sinne des Wortes – Heraushebung aus der Lebenswelt vermittelt.

Zudem erscheint die Erhöhung der Relieftiefe bedeutsam: Die strenge, fast hieratische Bildhaftigkeit der hochdiffizil gearbeiteten flachen Reliefs des späten fünften Jahrhunderts vor Christus⁵² unterstreicht eine Artifizialität, wie sie in ganz ähnlicher Form auch in der gleichzeitigen, attischen Vasenmalerei vorkommt.⁵³ Die scharfen, präzisen Umrisse, die hochdifferenzierte aber ornamental charakterisierte Binnengliederung zeugen von dieser Bildhaftigkeit, während mit der sukzessiven Steigerung der Relieftiefe ein gegenteiliger, geradezu verlebendiger Effekt erzielt wurde. Die Figuren treten heraus, wodurch sie belebter und präsenter werden. Die Umrisse erscheinen flirrend. Stoffmassen und Körper werden nun zu raumgreifenden, lebendigen Elementen.



Abb. 7: Kaiserzeitliche Replik der Eirene des Kephisodot (um 370 vor Christus), München, Glyptothek, Inv. GL 219

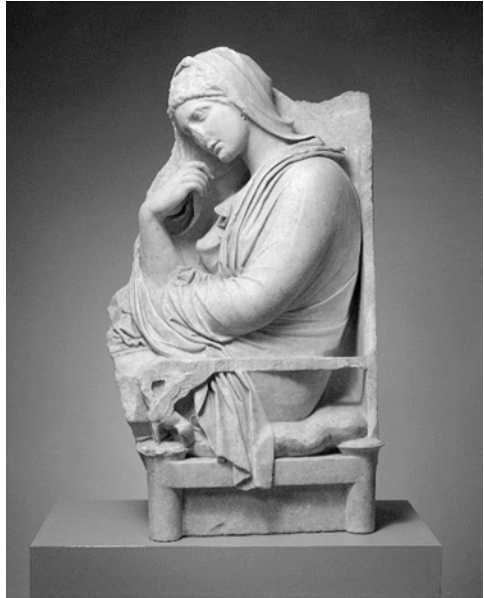


Abb. 8: Fragment eines attischen Grabreliefs, um 360/350 vor Christus. New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 48.11.4

Dieser Effekt führt zu einem Phänomen, das sich punktuell auch in der Rundplastik in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts vor Christus beobachten lässt. Nach dem Ende des sogenannten reichen Stils des späten fünften Jahrhunderts vor Christus mit seinen üppigen, aber intensiv bewegten Gewändern, die zudem an entscheidenden Stellen eng am Körper anliegen, bleiben im mittleren vierten Jahrhundert vor Christus insbesondere die großen Mengen an Stoff übrig. Sie zeichnen sich durch eine komplexe Eigenbewegung aus. Die Eirene des Kephisodot mag dafür das wichtigste Beispiel darstellen, deren stoffreicher, kompliziert bewegter Hüftbausch in auffallendem Kontrast

zu früheren Bildwerken steht (Abb. 7).⁵⁴ Das sprichwörtliche Herausschälen der Figuren und Gewänder sowie deren besondere Charakterisierung auf den gleichzeitigen Grabreliefs kommt diesem Trend auch inhaltlich entgegen (Abb. 8).⁵⁵

Man könnte dies zunächst als ein rein formal-stilistisches Problem betrachten, wenn nicht klar wäre, dass mit der Darstellung enormer Stoffmassen grundsätzlich ein spezifischer Luxusdiskurs angesprochen wird.⁵⁶ Wenn man so möchte, werden durch die stilistischen Veränderungen der Grabreliefs einerseits ästhetische Präferenzen verschoben, andererseits auf fast subtile Weise Aspekte verstärkt, welche die repräsentative und distinktive Qualität der Erscheinung der Verstorbenen sukzessive erhöhen. Die Tatsache, dass es sich hierbei um einen klar nachvollziehbaren, chronologisch voranschreitenden Prozess handelt, unterstreicht die kulturgeschichtliche Bedeutung des Befundes. Denn in dem vergleichsweise engen, von spezifischen Normen bestimmten Korsett der Repräsentationsmöglichkeiten von Verstorbenen erscheinen formale Verschiebungen und inhaltliche Akzentuierungen nur insoweit möglich, als die ästhetische Erwartungshaltung des Publikums, die ihrerseits mit konkreten Inhalten verbunden war, nicht missachtet werden durfte.



Abb. 9: Ilissos-Relief, um 340/330 vor Christus. Athen, NM 869



Abb. 10: Grabstele eines Kriegers aus Salamis, um 340/330 vor Christus. Athen, NM 731

Nach der Mitte des vierten Jahrhunderts vor Christus lassen sich dann weitere Dynamiken feststellen. Figuren konnten fortan vollständig in frontaler, gleichsam statuarischer Pose erscheinen. Die innere Interaktion zwischen den Figuren wurde dabei vollständig aufgelöst. Wie bei dem Ilissos-Relief (Abb. 9) und einigen anderen Beispielen⁵⁷

scheinen die Beifiguren zu affirmativen, teilweise auch emotional berührten Betrachtern degradiert. Sie scheinen den realen Betrachter zu einer entsprechenden Haltung und Reaktion zu ermuntern.⁵⁸ Dies gilt auch für die Repräsentation von Militärs. Auf der Stele eines Gepanzerten aus Salamis (Abb. 10),⁵⁹ aber auch bei der bekannten Naiskospanzerstatue in Athen⁶⁰ lässt sich ein Statuenschema beobachten, wie man es von Weihe- und auch Ehrenstatuen jener Zeit kennt.⁶¹

Ob es sich dabei, wie Himmelmann einst argumentierte, um dezidiert heroisierende Ansprüche handelt, erscheint fraglich. Allerdings werden in der neuartigen Form der Inszenierung nun heraushebende Merkmale sichtbar, wie sie zuvor in der Form nicht zum Einsatz gekommen waren. Wie relevant die Tendenz zur Frontalität und der Ansprache der Betrachter ist, zeigt die Tatsache, dass dieses Phänomen nun auch bei anderen Gattungen, etwa den Urkundenreliefs, auftritt. Das in die Jahre 323/322 vor Christus datierte Urkundenrelief der Ehrenstele für Euphron aus Sikyon, auf der sich die Figur der Athena auffälligerweise und entgegen der Interaktion der übrigen Figuren markant aus dem Bild herausdreht, vermag dies zu veranschaulichen (Abb. 11).⁶²



Abb. 11: Urkundenrelief mit Ehrung des Euphron aus Sikyon, mit Darstellung der Athena und des Demos links, sowie des Gehrten und eines Knaben mit Pferd, gefunden auf der Athener Agora, 323/322 vor Christus. Athen, NM 1482

Auch bei zahlreichen Weihestelen lässt sich das Phänomen bereits vor der Mitte des vierten Jahrhunderts vor Christus nachweisen. Die frontale Darstellungsweise wurde zunächst und vorzugsweise für Götterbilder verwendet, bald darauf aber auch für die Grabreliefs.⁶³ Doch auch dies war vor dem Hintergrund der normativen Kraft der attischen Grabreliefs offenbar nicht hinreichend provokant. Die Tatsache, dass es sich bei

solchen Phänomenen um Konventionen handelte, die sich rasch etablierten, zeigt, wie die Nachfrage eine eigene Dynamik entwickelte. Innovative Darstellungsweisen, die zunächst transgressiv oder überaus distinktiv erschienen sein mögen, wurden eben dadurch konventionell, dass sie jeder Auftraggeber nachahmen konnte.



Abb. 12: Grabbau des Nikeratos und Polyxenos, um 320 vor Christus. Piräus, Archäologisches Museum

Diese Dynamik hatte Folgen. In den letzten beiden Jahrzehnten der Praxis lassen sich monumentale Grabnaiskoi nachweisen, welche die zunehmend dreidimensionale Anlage der Reliefs in einem letzten Schritt hin zu einem architektonisch gerahmten Nischenbau übersteigerten. In diesen Nischen standen nun tatsächlich Statuen,⁶⁴ wie beispielsweise im Falle des Kallitheamonuments von Nikeratos und Polyxenos in Piräus (Abb. 12).⁶⁵



Abb. 13: Das sogenannte Letzte Grabrelief, um 310 vor Christus, gefunden im Kerameikos (Agia Triada). Athen, NM 1005



Abb. 14: Replik der Großen Herkulanerin, gefunden in der Nekropole an der Straße »Stadiou« in Athen, frühes zweites Jahrhundert nach Christus. Athen, NM 3622

Die Standbilder entbehren hier endgültig der Interaktion. Sie zeigen sich, ähnlich wie bei repräsentativen Familiengruppen in griechischen Heiligtümern, als additiv komponierte Einzelmonumente, die jedoch nichtsdestotrotz eine gemeinsame, kohärente Repräsentation verkörperten.⁶⁶ Die monumentalen Formen mit dem gewaltigen Sockel, an deren oberen Rand ein Amazonenkampffries angebracht wurde und auf dem sich der Naiskos mit den Statuen erhebt, haben nur noch entfernt etwas mit den früheren, bildhaften Stelen zu tun, die sich harmonisch und weitgehend normiert in eine sepulkrale Landschaft einbetteten. Zwar hatten schon diese auf Frontalität ausgerichteten

Stelen eine markante Inszenierung der Verstorbenen ermöglicht. Die riesigen Naiskosmonumente aber verließen diesen bildlichen Rahmen endgültig. Wie beim Naiskos des Aristonautos aus den Jahren um 330/320 vor Christus wurde ein neuer Assoziationsrahmen geschaffen:⁶⁷ Der Vergleich mit repräsentativen Weihe- und Ehrenmonumenten, mit Statuengruppen in Heiligtümern und auf öffentlichen Plätzen drängte sich geradezu auf.⁶⁸ Das sogenannte Letzte Grabrelief einer Bürgerin (Abb. 13), das die Verstorbene im statuarischen Schema der großen Herkulanerin zeigt, dürfte das zeitgenössische Publikum gerade aufgrund dieses spezifischen, an weibliche Ehrenstatuen des Frühhellenismus anknüpfenden Typus⁶⁹ (Abb. 14) für problematisch gehalten haben. Die im späten fünften und frühen vierten Jahrhundert vor Christus noch bestehenden, markanten medialen Unterschiede zwischen Grabreliefs und repräsentativen Porträtstatuen verschwammen immer mehr.

Das ist insofern signifikant, als sich im Verlauf des vierten Jahrhunderts vor Christus die öffentlichen Plätze nicht nur in Athen allmählich mit Statuen füllten.⁷⁰ Auch in den großen Heiligtümern wie Delphi wird die statuarische Repräsentation einzelner Familien greifbarer, etwa im Daochosweihgeschenk aus den 330er Jahren vor Christus.⁷¹ Für den kritischen Betrachter des zunehmend monumentaleren Grabluxus in Athen erhärtete sich der Eindruck, dass es nun nicht mehr um Eingliederung in die athenische Polis, um bescheidende Selbstbehauptung innerhalb eines festgefügtten politisch-sozialen Kontinuums und um strenge Rücksichtnahme auf etablierte Konventionen ging. Es ging vielmehr darum, sich Ehrenmonumente anzumaßen, die einem sonst niemand gewährt hätte. Denn die Figuren auf den Grabstelen und in den Naiskoi ähnelten zunehmend den nun immer häufigeren, von der Polis verdienten Bürger gewährten Ehrenstatuen: Diese öffentlichen Ehrungen erhielt man jedoch ausschließlich für herausragende Leistungen und nur auf Basis eines breiten, politischen Konsenses der Bürgerschaft.⁷² Demetrios von Phaleron hätte also argumentieren können, dass man durch die neue Monumentalisierungspraxis an den Gräbern die exklusiven, öffentlichen Ehrenstatuen ebenso wie die Weihestatuen in den Heiligtümern entwertete; insbesondere marginalisierte man durch die monumentale Form bereits lange bestehende Ehrenmonumente.

Die moralische Problematik lag demnach nicht nur darin, Gelder für großformatige Grabmonumente zu verschwenden. Sie lag auch darin, sich mithilfe der neuen Monumente die verpönten Selbstbehauptungsmechanismen der alten Tyrannen anzueignen. Den konventionellen Grabmonumenten, die eine homogene Bürgerschaft inszenierten, schien zum Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus ein massives Glaubwürdigkeitsproblem anzuhäufen. Und dieses Problem ließ sich ausschließlich durch den akuten Bruch mit der Tradition beseitigen. Die nachfolgenden Kioniskoi des Frühhellenismus sind zudem nicht nur vergleichsweise klein und unscheinbar. Sie sind darüber hinaus – und das ist in diesem Zusammenhang wesentlich – nur in ausgesprochen seltenen Fällen mit figürlichen Darstellungen versehen. Das Problem lag demnach nicht oder nicht nur in der Kostspieligkeit der Monumente, sondern offenkundig auch in der figürlichen Repräsentation der Verstorbenen.⁷³

Damit soll nicht behauptet werden, dies wäre der einzige Grund für die Aufgabe der alten Praxis gewesen. Am Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus lässt sich eine Fülle weiterer Veränderungen beobachten, die nicht nur mit der hier aufgezeigten Dynamik und ihrer Problematik zu tun haben. Mit dem verstärkten Aufkommen etwa der priva-

ten Kultgemeinschaften scheinen sich seit dem vierten und speziell während des dritten Jahrhunderts vor Christus auch punktuell neue Felder der öffentlichen oder halböffentlichen Repräsentation erschlossen zu haben.⁷⁴ Auch die spezifischen Rollen der Bürger in ihren Bildern hatten sich mit Alexander dem Großen und insbesondere den Diadochen nachhaltig verschoben oder waren obsolet geworden. Das vollbärtige Bild des Bürgers und insbesondere das Image des erfolgreichen Strategen hatten sich im Angesicht der Transformationen des Frühhellenismus erkennbar überlebt.⁷⁵

Die Verschiebung visueller Strategien und die Infragestellung herkömmlicher ›Images‹ kann nun allerdings kaum entscheidend dafür verantwortlich gewesen sein, dass die Aufstellung von Grabreliefs dauerhaft aufgegeben wurde. Denn bereits im späteren vierten Jahrhundert vor Christus lassen sich Anpassungen der traditionellen Porträtphänotypen der Grabreliefs feststellen.⁷⁶ Und auch das Bemühen der Bürger, neue Wege der Kommunikation politischen und sozialen Prestiges zu erschließen, nachdem dies durch die Monumentalisierung der Grabmonumente unmöglich geworden war, erscheint zumindest partiell als Merkmal eines Kompensationsphänomens. Entscheidend war wohl eher die Tatsache, dass die Zurschaustellung vermeintlicher bürgerlicher Gleichheit auf den Grabreliefs zunehmend unglaubwürdig geworden war; eine Zurschaustellung im Feld einer Gattung, die sich immer deutlicher an Ehrenmonumenten orientierte, welche die Geehrten tatsächlich aus dem Kreis der Bürgerschaft heraus hoben.

Anmerkungen

- 1 Ich bedanke mich herzlich bei Andreas Grüner und Julian Schreyer für die Einladung nach Erlangen, die Aufnahme meines Beitrages in den vorliegenden Band, sowie für die redaktionelle Arbeit. Einem anonymen Gutachten verdanke ich wertvolle Hinweise. Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes A1: ‚Ästhetik der Präsenz und soziopolitische Kommunikation im archaischen und klassischen Griechenland (7.–4. Jh. v. Chr.)‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 Andere Ästhetik, Projektnr. 405662736.
- 2 Habicht 1995, 129–153; Dreyer 1999, 197–281 (›Freiheitsphase‹); zu Demetrios von Phaleron vgl. insbesondere O’Sullivan 2009. Einen bemerkenswerten Hinweis auf die politische Souveränität stellt die statuarische Ehrung für Demosthenes dar, vgl. von den Hoff 2009, 193–220.
- 3 Vgl. Duris FGrHist 76 F10. Charakteristisch ist die Bezeichnung ἀνομοθέτης (›besonders gesetzlos‹) für die Charakterisierung des Lebensstils des Demetrios, wodurch im Vergleich zu dessen Gesetzgebung ein Kontrast suggeriert wird.
- 4 Diog. Laert. 5, 79.
- 5 Zum Ende der Choregenweihgeschenke, die ebenfalls durch Demetrios von Phaleron verboten wurden, vgl. Ackermann – Sarrazanas 2020.
- 6 Vgl. unter der großen Menge an Studien insbesondere und mit älteren Angaben Stupperich 1977, 135–137; Scholl 1996, 26–29; Engels 1999, 121–154; Walter-Karydi

- 2015, 367f. Das Jahr 317 v. Chr. als *terminus post quem* wird durch die parische Chronik belegt: Jacoby 1904, 22 Nr. 13.
- 7 Hierzu Goette 2009, der dafür auch die Präsenz der Werkstätten verantwortlich macht, die für den Parthenon verantwortlich zeichneten. Ferner Borbein 2016, 138f.
- 8 Zur Gestalt hellenistischer Grabbezirke im Kerameikos vgl. Stroszeck 2014, 204–206; Scholl 2020, 60f. Abb. 52,1; 78 Abb. 63.
- 9 Cic. leg. 2, 66, Übers. R. Nickel.
- 10 Bergemann 1997 *passim*. Es soll nicht ausgeschlossen werden, dass im Sinne von N. Himmelmann auch grundsätzlich weitergehende Aspekte eine wesentliche Rolle gespielt haben können, wie Trauer oder zwischenmenschliche Verbundenheit, aber auch möglicherweise eine heroisierende Dimension, vgl. Himmelmann 1999, 97–128. Die seinerzeit angestoßene, aber heute stillstehende Diskussion harrt einer Fortsetzung, kann an dieser Stelle aber nicht (weiter)geführt werden.
- 11 Cic. leg. 2, 64–65.
- 12 Das Grabluxusgesetz im Kontext einer spezifischen Kritik an Luxus und aristokratischer Repräsentation sieht Gehrke 1978, 170; 184–187.
- 13 Himmelmann 1999, 92.
- 14 Miller 1992; Delavaud-Roux 1995.
- 15 Boulter u. a. 1971, 16 Taf. 25–26. Zur Ikonographie des Lyra-Spielers, der Darstellungen des Anakreon ähnelt, vgl. Zanker 1995, 32 Abb. 13; Heinemann 2016, 89 Abb. 35.
- 16 Brommer 1977, 119 Taf. 179. Zum Verhältnis von attischer Lebenswelt und der Ikonographie von Grabmälern vgl. ferner Bergemann 2022.
- 17 Das zahlreiche Auftreten von Unguentarien, sog. Tränenfläschchen, in den Gräbern seit der Zeit des Demetrios, welche die Lekythen als Beigaben ersetzten, vgl. hierzu Stichel 1990 sowie Houby-Nielsen 1998, 130, weist darauf hin, dass sich auch im Grabritus selbst rasch Veränderungen durchsetzten. Deren konkrete Semantik entzieht sich jedoch weitgehend dem Zugriff. Denkbar wäre zumindest eine Tendenz zur ›Verinnerlichung‹ von Grabluxus und nobilitierenden Elementen zu Beginn des Hellenismus. Houby-Nielsen 1998, 142 plädiert unter Berücksichtigung archaisierender Bestattungsriten im Hellenismus hingegen für »a general romantic attitude to the past«. Das Problem bleibt offen.
- 18 Houby-Nielsen 1998, 129; Scholl 2020, 72–77.
- 19 Athen NM 3472: Himmelmann 1999, 33 Abb. 11; Kaltsas 2002, 158 Nr. 310. Zu den wenigen Berufsdarstellungen auf den Grabstelen vgl. von den Hoff 2019, 46–48.
- 20 Meyer 1999.
- 21 Schäfer 2002.
- 22 Athen NM 828: Kaltsas 2002, 99 Nr. 177.
- 23 Stupperich 1977, 14–22; Walter-Karydi 2015, 176–188. 355. Kenotaph des Dexileos, Athen, Kerameikos Museum P 1130/I 220: Ensoli 1987; Hurwit 2007; Walter-Karydi 2015, 182–186 Abb. 101. 102. Reiterrelief Albani, Rom, Villa Albani 895: P. C. Bol, in: Bol 1989, 246–251 Nr. 80 Taf. 140–146. Berlin Sk 742 (Fragment eines Staatsmonuments): Blümel 1966, 28 Nr. 19 Abb. 26. Zu attischen Staatsgräbern vgl. Hölscher 1998, 91–94; Arrington 2015.

- 24 Von den Hoff 1994, 29–33; Bergemann 1997, 98–103; Bergemann 2007. Vgl. ferner Meyer 1989b. Zuletzt grundsätzlich zur Bedeutung der Porträts auf Grabreliefs von den Hoff 2019, 49.
- 25 Schmaltz 1993, 136–148, bes. 145. Grabrelief der Hegeso, Athen NM 3624: Bergemann 1997, 159 Nr. 34 Taf. 14, 2; Kaltsas 2002, 156 Nr. 309.
- 26 Zur Erscheinung der Grabbezirke vgl. Bergemann 1997, 7–24; Marchiandi 2011; Breder 2013. Namenstelen: Hildebrandt 2006.
- 27 Bergemann 1997, 83–85. Amphora des Niobidenmalers in Baltimore, Walters Art Gallery 48.2712: Reeder 1995, 206f. Nr. 44.
- 28 Hölscher 1971, 22f.
- 29 Zuletzt Kovacs 2018.
- 30 Aristoph. Equ. 579–580, vgl. Himmelmann 1999, 40.
- 31 Diog. Laert. 5, 77. Zur Wirksamkeit des Verbots: Ridgway 1990, 30f.
- 32 Hierzu Himmelmann 1999, 32. Einige Erlasse des Demetrios von Phaleron wurden von den Athenern tatsächlich wieder kassiert: Meyer 1989a, 258f.
- 33 Es lässt sich nachweisen, dass zumindest einige der Werkstätten offenbar nach Alexandria abgewandert waren: Ghisellini 2022, 164f. Abb. 99. 100. Vgl. ferner Scholl 1996, 77. In diese spezifische attische Tradition gehört auch das bekannte frühhellenistische Relief mit der Darstellung von Aphrodite, Eros, Demeter und Persephone in Kyrene: Traversari 1959.
- 34 Meyer 1989a, 258–262; Scholl 1996, 77–81.
- 35 London, British Museum Inv. 1809.1111.1 (H 84 cm): P. Higgs, in: Walker 2001, 102f. Nr. 123. Vgl. ein weiteres Weihrelief des späten (?) 3. Jhs. v. Chr. aus dem Ilissos-Gebiet, Athen NM 1778: Kaltsas 2002, 278 Nr. 583.
- 36 Athen NM 833: Kaltsas 2002, 204 Nr. 409. Zur Datierung sogar in die Jahre um 310 v. Chr. vgl. Meyer 1989a, 78. Vgl. ferner die Stele des Alexos aus Sounion, Athen NM 2574: Bergemann 1997, 174 Nr. 625 Taf. 79; Kaltsas 2002, 202 Nr. 403.
- 37 Von Mook 1998. Ausnahmen aus hellenistischer Zeit: Kirchner 1937 (lediglich zwei Stücke des 3. Jhs. sind figürlich); Stupperich 1977, 137; Stichel 1992, 435. Als eines der wenigen Beispiele auch großformatiger Grabreliefs lässt sich das Relief eines Pferdes mit Begleitfigur eines physiognomisch schwarzafrikanischen Knaben anführen, Athen NM 4464, das aber vielleicht doch noch in die Zeit unmittelbar vor dem Gesetz des Demetrios gehört: Kaltsas 2002, 206 Nr. 41, sowie ausführlich Scholl 2020, 63–67 Abb. 53.
- 38 Engels 1999, 147–155 erörtert die Strategien der Statusrepräsentation in anderen Feldern nach dem Verbot des Demetrios von Phaleron. Schmaltz 1983, 139 rückt wirtschaftliche Gründe für das Verbot in den Vordergrund. Allgemeiner Walter-Karydi 2015, 368: »Das Ende der klassischen Grabmäler und Grabbildnisse (...) steht (...) im Zeichen eines anthropologischen Umschwungs, der (...) das Wiederaufleben der attischen Grabmalkunst überflüssig macht: Der ›bewusste Tod‹ ist eine Kategorie der Klassik.«
- 39 Vgl. die Laufhorizonte im Kerameikos von der Klassik bis in die frühe Kaiserzeit, wie sie bei Brueckner 1909, 16 Abb. 9–11 erkennbar sind.
- 40 Himmelmann 1999, 39.

- 41 Man darf davon ausgehen, dass es neben den aus Stein gefertigten Stelen auch deutlich preiswertere, stuckierte Holzstelen gegeben haben dürfte, vgl. Stupperich 1977, 85; Schmaltz 1993, 69–71; Posamentir 2006, 140. Zur figürlichen Malerei auf athenischen Grabmonumenten vgl. Posamentir 2006 *passim*.
- 42 Dieses spannungsreiche Verhältnis wird nicht zuletzt anhand Sophokles' »Antigone« (442 v. Chr.) deutlich, in der die Verwicklungen innerhalb des Oikos den Regeln und Gesetzen der Polis selbst gegenübergestellt werden, s. Sorum 1982; Roy 1999.
- 43 Walter-Karydi 2015, 198–207.
- 44 Himmelmann 1999, 41. 95f.
- 45 Bergemann 1997, 142–150; Walter-Karydi 2015, 249–252.
- 46 Diepolder 1931; Schmaltz 1983, 100.
- 47 Lippolis 2007.
- 48 Vgl. hierzu am Beispiel der Parthenonskulpturen die Überlegungen von Borbein 2016, 141: »Die neuen Stilendenzen breiteten sich aus; sie müssen die Zeitgenossen überzeugt haben, d.h. von dem aus vielen Lebensbereichen sich ableitenden ›Zeitgeist‹ akzeptiert worden sein. Stilentwicklung und Stilwandel vollziehen sich aber auch hier nicht autonom; sie sind eingebunden in einen umfassenderen historischen Kontext.«
- 49 Athen NM 732: Bergemann 1997, 54 Nr. 601 Taf. 36,3-4; 114,5; Himmelmann 1999, 64 Abb. 29.
- 50 Korshak 1987; Frontisi-Ducroux 1995.
- 51 Himmelmann 1999, 61.
- 52 Wie bei der Stele des Eupheros, Athen, Kerameikos-Museum P 797 (I 417): Vierneisel-Schlörb 1964, 90–104; Bergemann 1997, 188; Posamentir 2006, 30f.; Walter-Karydi 2015, 233–235 Abb. 129, oder der Hegeso, s.o. Anm. 25.
- 53 Vgl. etwa die Bildkompositionen attisch-rotfiguriger Gefäße beim Niobidenmaler: Prange 1989. Zur Bildhaftigkeit der Grabreliefs vgl. Schmaltz 1983, 100.
- 54 Zum Stil der Eirene des Kephisodot vgl. Borbein 1973, 108–131; Vierneisel-Schlörb 1979, 255–273 Nr. 25. Zusammenfassend Childs 2018, 109f.
- 55 New York, Metropolitan Museum of Art 48.11.4: Himmelmann 1999, 87f. Abb. 42; Zanker 2022, 76f. Nr. 19.
- 56 Vgl. hierzu bereits die Diskussion um die Bilder etwa des Meidias-Malers aus dem letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr.: Burn 1987. Zur rundplastischen Skulptur vgl. Kreikenbom 2004, 188–202.
- 57 Vgl. etwa das Grabrelief des Philistides, Athen, 3. Ephorie: Himmelmann 1999, 103–106 Abb. 46.
- 58 Für eine vergleichbare Bildkomposition in der Schilderung des Verhältnisses von Hauptfigur und Beifiguren vgl. das Weihrelief für Asklepios, Athen NM 1335: Kaltsas 2002, 214 Nr. 438.
- 59 Athen NM 731: Kaltsas 2002, 194 Nr. 384.
- 60 Athen NM 3668: Kaltsas 2002, 267 Nr. 558; Walter-Karydi 2015, 304 Abb. 190.
- 61 Laube 2006, 35–37. Hellenistische Grabreliefs in Kleinasien nehmen diese Modi gezielt auf, übersteigern sie und affirmieren dadurch öffentliche Ehrungen für die Verstorbenen: Zanker 1993.
- 62 Athen NM 1482: Meyer 1989a, 303 Nr. A 134; Kaltsas 2002, 236 Nr. 495.

- 63 Athen NM 1345: Kaltsas 2002, 212 Nr. 432.
- 64 Walter-Karydi 2015, 361. Die statuarische Präsenz dieser Monumentformen findet sich punktuell bei Weihreliefs der Jahre nach 330 v. Chr., wie Athen NM 1377: Kaltsas 2002, 215 Nr. 442. Asklepios und Hygieia stehen in einem dreidimensionalen Naiskos, dem eine Kultgemeinschaft gegenübertritt. Die Tendenz, die Figuren fast vom Reliefgrund zu lösen, lässt sich auch bei den spätesten Urkundenreliefs beobachten: Meyer 1989a, 300 f. Nr. A 125 Taf. 35,2.
- 65 Walter-Karydi 2015, 361–365 Abb. 128; Scholl 2020, 46–52 Abb. 42–46. Vgl. ferner die Statuen des Grabnaiskos im Bezirk des Diogeiton in Rhamnous: Scholl 2020, 55–58 Abb. 51,1. 2 (320er Jahre).
- 66 Zu den Familiengruppen in Heiligtümern vgl. Löhr 2000. Die Nähe zu zeitgenössischen, rundplastischen Statuen zeigt sich am Beispiel des nackten Jünglings, der dem Agias von Delphi typologisch entspricht, aber auch Lysipps »Alexander mit der Lanze« ähnelt: Kovacs 2022, 120f. Taf. 29, 1; 30, 1. 2.
- 67 Athen NM 738: Himmelmann 1999, 87; Kaltsas 2002, 204. Zu Kriegerdarstellungen auf attischen Grabreliefs vgl. Bergemann 1997, 59. 63f. 79f.; Schäfer 1997, 20–23; Schäfer 2002, 181–192; Laube 2006, 25–30; Walter-Karydi 2015, 182–186. 298–304.
- 68 Von den Hoff 2019, 56–60 arbeitet Differenzen zwischen der Darstellung der Verstorbenen auf attischen Grabreliefs bzw. in Naiskoi sowie von Weihe- und Ehrenstatuen heraus. So fehlen im Bestand der rundplastischen Ehrenstatuen Darstellungen des bärtigen, auf einen Stock gestützten Vollbürgers. Allerdings ist unsere Kenntnis von klassischen Porträtstatuen begrenzt. Betrachtet man die nur durch den Zufall der Überlieferung erhaltene, bemerkenswerte Vielfalt der statuarischen Schemata etwa des Daochos-Weihgeschenks (s.u. Anm. 70), so scheint mir diese Art der Differenz nicht hinreichend überzeugend. Erklärungsbedürftig bleibt aber die Abwesenheit des Gehstocks bei männlichen Mantelfiguren, wie sie aber auf dem Parthenonfries vorkommen. Möglicherweise hat einst die Bronzestatue eines alten Mannes aus dem Schiffswrack von Porticello einen Stock in der Hand gehalten: Sabbione 2007, 184.
- 69 Vorster 2008, 143–146; Dillon 2010, 51–54. Athen NM 1005 (sog. Letztes Grabrelief): Kaltsas 2002, 205f. Nr. 414. Zur hier gezeigten Replik der Großen Herkulanerin in Athen, NM 3622: Kaltsas 2002, 242 Nr. 508; Trimble 2011, 361f.
- 70 Zanker 1995, 29–79; Krumeich 1997, 51–150. 207–212; Dillon 2006, 101–106; Krumeich 2007; von den Hoff 2009, 193–196.
- 71 Dohrn 1968; Löhr 2000, 118–123 Nr. 139. Datierung: Jacquemin – Laroche 2001.
- 72 Zu den attischen Ehrendekreten des 4. Jhs. v. Chr. vgl. speziell Liddel 2016. Allgemein Ma 2013.
- 73 Vgl. als Ausnahmen die Kioniskoi der Isidote in Eleusis (1. Jh. v. Chr.), von Mook 1998, 167 Nr. 436, sowie des um 250 v. Chr. verstorbenen Schauspielers Hieronymos im Athener Kerameikos, auf dem ein reliefierter Efeukranz angebracht ist: Stroszeck 2014, 183.
- 74 Steinhauer 2014, 27–50.
- 75 Kovacs 2022, 369–378.

- 76 So lässt sich etwa das im Jahr 280/279 v. Chr. für die Ehrenstatue des Demosthenes adaptierte Porträtmodell bei attischen Grabreliefs gleich mehrfach nachweisen, vgl. Dillon 2006, 8f.; Kovacs 2022, 350–352.

Literatur

- Ackermann – Sarrazanas 2020: D. Ackermann – C. Sarrazanas, The Abolition of the Liturgical Chorēgia and the Creation of the Agōnothesia in Athens. New Considerations on a Debated Issue, *JHS* 140, 2020, 34–68
- Arrington 2015: N. T. Arrington, Ashes, Images, and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth Century Athens (Oxford 2015)
- Bergemann 1997: J. Bergemann, Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertssystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jhs. v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten (München 1997)
- Bergemann 2007: J. Bergemann, Attic Grave Reliefs and Portrait Sculpture in Fourth-Century Athens, in: P. Schultz – R. von den Hoff (Hg.), *Early Hellenistic Portrait Sculpture* (Cambridge 2007) 34–48
- Bergemann 2022: J. Bergemann, Attische Gräber zwischen Lebenswirklichkeit, gesellschaftlichen Konstruktionen und moderner Eschatologie, in: L. Balandat – K. Opitz (Hg.), *Grab. Denk. Mal. Workshop am Institut für Klassische Archäologie der Universität Tübingen*, 17.–19. November 2017 (Rahden 2022) 53–65
- Blümel 1966: C. Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 1966)
- Bol 1989: P. C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke 1* (Berlin 1989)
- Borbein 1973: A. H. Borbein, Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr., *JdI* 88, 1973, 43–212
- Borbein 2016: A. H. Borbein, Die Skulpturen des Parthenon. Wie vollzieht sich Stilentwicklung?, *JdI* 131, 2016, 93–147
- Boulter u.a. 1971: C. G. Boulter – J. Neils – G. Walberg. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Princeton, N. J. (Princeton 1971)
- Breder 2013: J. Breder, *Attische Grabbezirke klassischer Zeit* (Wiesbaden 2013)
- Brommer 1977: F. Brommer, *Der Parthenonfries* (Mainz 1977)
- Brueckner 1909: A. Brueckner, *Der Friedhof am Eridanos bei der Hagia Triada zu Athen* (Berlin 1909)
- Burn 1987: L. Burn, *The Meidias Painter* (Oxford 1987)
- Childs 2018: W. A. P. Childs, *Greek Art and Aesthetics in the Fourth Century B.C.* (Princeton 2018)
- Delavaud-Roux 1995: M.-H. Delavaud-Roux, L'énigme des danseurs barbus au parasol et les vases » des lénéennes «, *RA* 1995, 227–263
- Diepolder 1931: H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 1931)
- Dillon 2006: S. Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles* (Cambridge 2006)

- Dillon 2010: S. Dillon, *The Female Portrait Statue in the Greek World* (Cambridge 2010)
- Dohrn 1968: T. Dohrn, *Die Marmor-Standbilder des Daochos-Weihgeschenks in Delphi*, in: *AntPl* 8 (Berlin 1968) 33–62
- Engels 1999: J. Engels, *Funerum sepulcrorumque magnificentia. Begräbnis- und Grablungsgesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit* (Stuttgart 1999)
- Ensoli 1987: S. Ensoli, *L' Heroon di Dexileos nel Ceramico di Atene* (Rom 1987)
- Frontisi-Ducroux 1995: F. Frontisi-Ducroux, *Du Masque au Visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne* (Paris 1995)
- Gehrke 1978: H.-J. Gehrke, *Das Verhältnis von Politik und Philosophie im Wirken des Demetrios von Phaleron*, *Chiron* 8, 1978, 149–194
- Ghisellini 2022: I. Ghisellini, *Ritratti privati greci nell'Egitto tolemaico* (Rom 2022)
- Goette 2009: H. R. Goette, *Images in the Athenian »Demosion Sema«*, in: O. Palagia (Hg.), *Art in Athens During the Peloponnesian War* (Cambridge 2009) 188–206
- Habicht 1995: C. Habicht, *Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit* (München 1995)
- Heinemann 2016: A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2016)
- Hildebrandt 2006: F. Hildebrandt, *Die attischen Namenstelen. Untersuchungen zu Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2006)
- Himmelman 1999: N. Himmelman, *Griechische Grabreliefs* (Opladen 1999)
- Hölscher 1971: T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (Tübingen 1971)
- Hölscher 1998: T. Hölscher, *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten* (Heidelberg 1998)
- Houby-Nielsen 1998: S. Houby-Nielsen, *Revival of Archaic Funerary Practices in the Hellenistic and Roman Kerameikos*, *ProcDanInstAth* 2, 1998, 127–146
- Hurwit 2007: J. M. Hurwit, *The Problem with Dexileos. Heroic and Other Nudities in Greek Art*, *AJA* 111, 2007, 35–60
- Jacoby 1904: F. Jacoby, *Das Marmor Parium* (Berlin 1904)
- Jacquemin – Laroche 2001: A. Jacquemin – D. Laroche, *Le monument de Daochos, ou le trésor des Thessaliens*, *BCH* 125, 2001, 305–332
- Kaltsas 2002: N. Kaltsas, *Sculpture in the National Museum, Athens* (Los Angeles 2002)
- Kirchner 1937: J. Kirchner, *Attische Grabstelen des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr.*, *AEphem* 1937, 338–340
- Korshack 1987: Y. Korshak, *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period* (Chicago 1987)
- Kovacs 2018: M. Kovacs, *Charakter und Präsenz im griechischen Porträt. Realistische Bildnisentwürfe zwischen Klassik und Hellenismus*, in: C. Nowak – L. Winkler-Horacek (Hg.), *Auf der Suche nach Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik. Ausstellungskatalog Berlin* (Rahden 2018) 27–49
- Kovacs 2022: M. Kovacs, *Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die Imitatio Alexandri* (Rahden 2022)

- Kreikenbom 2004: D. Kreikenbom, Der reiche Stil, in: P. C. Bol (Hg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 185–258
- Krumeich 1997: R. Krumeich, Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr. (München 1997)
- Krumeich 2007: R. Krumeich, Ehrenstatuen als Weihgeschenke auf der Athener Akropolis. Staatliche Ehrungen in religiösem Kontext, in: C. Frevel – H. von Hesberg (Hg.), Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike (Wiesbaden 2007) 381–413
- Laube 2006: I. Laube, Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr. (Rahden 2006)
- Liddel 2016: P. Liddel, The Honorific Decrees of fourth-century Athens. Trends, Perceptions, Controversies, in: C. Tiersch (Hg.), Die Athenische Demokratie im 4. Jahrhundert. Zwischen Modernisierung und Tradition (Stuttgart 2016) 335–358
- Lippolis 2007: E. Lippolis, Tipologie e significati del monumento funerario nella città ellenistica. Lo sviluppo del naiskos, in: C. G. Malacrino – E. Sorbo (Hg.), Architetti, architettura e città nel Mediterraneo orientale ellenistico. Atti del Convegno, Venezia (10–11 giugno 2005) (Mailand 2007) 82–102
- Löhr 2000: C. Löhr, Griechische Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. (Rahden 2000)
- Ma 2013: J. Ma, Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World (Oxford 2013)
- Marchiandi 2011: D. Marchiandi, I periboli funerari nell'Attica classica: lo specchio di una ›borghesia‹ (Athen 2011)
- Meyer 1989a: M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs (Berlin 1989)
- Meyer 1989b: M. Meyer, Alte Männer auf attischen Grabdenkmälern, *AM* 114, 1989, 49–82
- Meyer 1999: M. Meyer, Gesten der Zusammengehörigkeit und Zuwendung. Zum Sinngehalt attischer Grabreliefs in klassischer Zeit, *Thetis* 5/6, 1999, 115–132
- Miller 1992: M. C. Miller, The Parasol. An Oriental Status-Symbol in Late Archaic and Classical Athens, *JHS* 112, 1992, 91–105
- O'Sullivan 2009: L. O'Sullivan, The Regime of Demetrius of Phalerum in Athens, 317–307 BCE. A Philosopher in Politics (Leiden 2009)
- Posamentir 2006: R. Posamentir, Bemalte attische Grabstelen klassischer Zeit (München 2006)
- Prange 1989: M. Prange, Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit (Frankfurt 1989)
- Reeder 1995: E. D. Reeder (Hg.), Pandora. Women in Classical Greece. The Walters Art Gallery, Baltimore (Princeton 1995)
- Ridgway 1990: B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture I. 331–200 BC (Bristol 1990)
- Roy 1999: J. Roy, ›Polis‹ and ›Oikos‹ in Classical Athens, *Greece & Rome* 46, 1, 1999, 1–18
- Sabbione 2007: C. Sabbione, Archeologia Subacquea, in: E. Lattanzi (Hg.), Il Museo Nazionale di Reggio Calabria. I tesori de della Magna Graecia (Rom 2007) 178–206
- Schäfer 1997: T. Schäfer, Andres Agathoi. Studien zum Realitätsgehalt der Bewaffnung attischer Krieger auf Denkmälern klassischer Zeit (München 1997)
- Schäfer 2002: M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie. Archäologische Quellen zu den Hippeis im archaischen und klassischen Athen (München 2002)

- Schmaltz 1983: B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (Darmstadt 1983)
- Scholl 1996: A. Scholl, Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr. Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen (Berlin 1996)
- Scholl 2020: A. Scholl, Der attische Grabbau. Entwicklung und Bedeutung freistehender Grabarchitektur in Athen und Attika von der archaischen Epoche bis in die römische Kaiserzeit, BWPr 144 (Berlin 2020)
- Sorum 1982: C. E. Sorum, The Family in Sophocles' »Antigone« and »Electra«, The Classical World 75, 4, 1982, 201–211
- Steinhauer 2014: J. Steinhauer, Religious Associations in the Post-Classical Polis (Stuttgart 2014)
- Stichel 1990: R. H. W. Stichel, Die hellenistische Nekropole im Kerameikos von Athen und die Chronologie der hellenistischen Keramik, in: Β' Επισημονική Συνάντηση για την Ελληνιστική Κεραμική. Χρονολογικά προβλήματα της ελληνιστικής κεραμικής. Πρακτικά, Ρόδος 22 – 25 Μαρτίου 1989 (Athen 1990) 39–43
- Stichel 1992: R. H. W. Stichel, Columella – mensa – labellum. Zur Form der attischen Grabmäler im Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron, AA 1992, 433–440
- Stroszeck 2014: J. Stroszeck, Der Kerameikos in Athen. Geschichte, Bauten und Denkmäler im archäologischen Park (Möhnesee 2014)
- Stupperich 1977: R. Stupperich, Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen (Münster 1977)
- Traversari 1959: G. Traversari, L'Altorelievo di Afrodite a Cirene (Rom 1959)
- Trimble 2011: J. Trimble, Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture (Cambridge 2011)
- Vierneisel-Schlörb 1964: B. Vierneisel-Schlörb, Zwei klassische Kindergräber im Kerameikos, AM 79, 1964, 85–104
- Vierneisel-Schlörb 1979: B. Vierneisel-Schlörb, Glyptothek München. Katalog der Skulpturen 2. Klassische Skulpturen (München 1979)
- von den Hoff 1994: R. von den Hoff, Philosophenporträts des Hellenismus (München 1994)
- von den Hoff 2009: R. von den Hoff, Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen, in: M. Haake – C. Mann – R. von den Hoff (Hg.), Rollenbilder in der Athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System (Wiesbaden 2009) 193–220
- von den Hoff 2019: R. von den Hoff, Attische Grabreliefs des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. als Bildnismedium, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hg.), Das Porträt als Massenphänomen/Le portrait comme phénomène de masse (Paderborn 2019) 23–74
- von Moock 1998: D. von Moock, Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit. Studien zur Verbreitung, Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1998)
- Vorster 2008: C. Vorster, Griechische Ursprünge. Die Vorbilder der Herkulanerinnen, in: J. Daehner (Hg.), Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden (München 2008) 129–157
- Walker 2001: S. Walker (Hg.), Cleopatra of Egypt. From History to Myth (Princeton 2001)
- Walter-Karydi 2015: E. Walter-Karydi, Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.) (Berlin 2015)

- Zanker 1993: P. Zanker, The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna. Identity and Self Image in the Polis, in: A. Bulloch – E. S. Gruen (Hg.), Images and Ideologies. Self-Definition in the Hellenistic World (Berkeley 1993) 212–230
- Zanker 1995: P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995)
- Zanker 2022: P. Zanker, Afterlives. Ancient Greek Funerary Monuments in the Metropolitan Museum of Art (New York 2022)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Bildarchiv Foto Marburg/Max Hirmer
- Abb. 2: Bildarchiv Foto Marburg/Max Hirmer
- Abb. 3: The Walters Art Gallery, Baltimore. Public Domain (CC0 1.0)
- Abb. 4: © Courtesy of the British Museum
- Abb. 5. 13. 14: Foto Martin Kovacs
- Abb. 6: Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 7: MatthiasKabel, wikipedia, CC BY-SA 3.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>
- Abb. 8: Metropolitan Museum New York. Public Domain (CC0 1.0)
- Abb. 9: Bildarchiv Foto Marburg/Max Hirmer
- Abb. 10: Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 11: DAI Athen, Foto Hermann Wagner (D-DAI-ATH-NM-3567)
- Abb. 12: Verkleinert nach George E. Koronaios (wikimedia commons), CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>



**AUCH HIER WURDE DER
GRÖSSTE TEIL DER
Häuser nach heutigem
Kenntnisstand nur
während einer kürzeren
Phase im 38. Jahrhundert
vor Christus errichtet
und genutzt**


Megastrukturen

Doris Mischka

Seit den Siebzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts werden in den osteuropäischen Steppen der heutigen Ukraine, Moldawiens und des östlichen Rumäniens sehr große Siedlungen aus der Kupferzeit entdeckt. Sie bestehen aus bis zu dreitausend Häusern, von denen sich nur die Grundrisse erhalten haben. Anhand der Anordnung der Hausgrundrisse im Siedlungsplan und der Größe der besiedelten Fläche lassen sich verschiedene Arten von Siedlungen unterscheiden. Die jüngsten und größten Siedlungen in der heutigen Ukraine umfassen über 200 Hektar und sind ringförmig aufgebaut (Abb. 1). Ein typisches Beispiel für diesen Siedlungstyp stellt die Siedlung Maidanetske dar. Hier wurden um einen gewaltigen Freiraum im Zentrum Reihen aus giebelständig oder parallel orientierten langrechteckigen Häusern errichtet. Markant ist zudem eine bis zu 100 Meter breite ›Ringstraße‹, ein weitgehend unbebauter Korridor. Datiert werden diese sogenannten Mega-Sites in die Zeit zwischen circa 3900 und 3600 vor Christus. Sie sind nach den Fundorten Cucuteni in Rumänien und Trypillya, russisch Tripolje, in der Ukraine als Cucuteni-Trypillya-Kultur benannt.

Weiter westlich und südwestlich, vor allem im heutigen Moldawien, finden sich ebenfalls runde Siedlungen. Diese sind mit durchschnittlich fünfhundert Hausgrundrissen allerdings deutlich kleiner; der Ringkorridor kann fehlen. Noch weiter westlich und südwestlich variieren die Siedlungspläne stärker. Teilweise, vor allem im Karpatenvorland, sind sie durch landschaftliche Gegebenheiten in ihrer Größe determiniert. Die Siedlungen beschränken sich auf wenige Dutzend bis wenige hundert Hausgrundrisse. Neben rundlichen Siedlungen treten vor allem solche mit parallelen oder verstreut angeordneten Häuserreihen auf; auch können die Orientierungen innerhalb der Hauszeilen variieren. Üblich sind oft mehrere Abschnittsgräben sowie Palisaden, die Siedlungssporne abriegeln (Abb. 2). Diese ›Nicht-Megasites‹ treten bereits seit dem Ende des fünften Jahrtausends vor Christus auf. Sie entwickeln sich aus den gleichartig aufgebauten Prä-Cucuteni-Siedlungen, die seit dem Ende des sechsten Jahrtausends vor Christus existierten.

Doris Mischka (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte);
doris.mischka@fau.de;

 © Doris Mischka 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

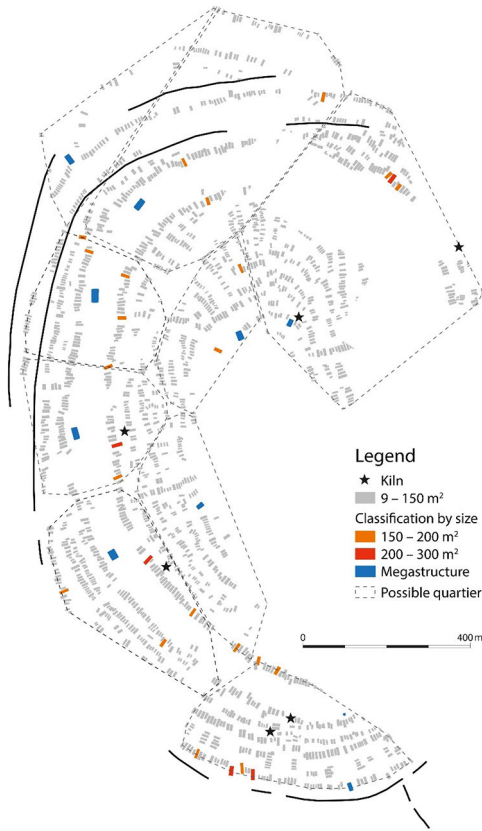


Abb. 1: Maidanetske, Ukraine. Umzeichnung der Befunde aus der Geomagnetik und thematische Kartierung der unterschiedlichen Hausflächengrößen

Die Entdeckung entsprechender Großsiedlungen ist durch die Auswertung von Luftbildern möglich geworden, anhand derer erkannt wurde, dass es sich um zusammenhängende besiedelte Areale und nicht um mehrere benachbarte Siedlungen handelt.¹ Außerdem fanden hier, forschungsgeschichtlich bedeutsam, zum ersten Mal im größeren Stil geophysikalische Prospektionsmethoden zur Erforschung prähistorischer Siedlungen Anwendung.² Mit einem Ein-Sonden-Magnetometer erfasste Dudkin alle fünf Meter einzelne Messwerte, mit denen er in der Lage war, die Hausgrundrisse zu lokalisieren. Noch nicht in der Lage war er, die Form der Häuser zu erkennen: Dies erfolgte durch Ausgrabungen.

Die gute Eignung der geomagnetischen Prospektionsmethode basiert auf der Bauweise der Häuser und auf der Tatsache, dass zahlreiche Gebäude abgebrannt sind. Es handelt sich um Pfostenständerbauten, zum Teil mit zwei Stockwerken. Die Außen- und Innenwände, teilweise auch die Fußböden wurden mit Brettern, Rundhölzern, Halblingen, Ästen, Zweigen und schmalen Holzleisten verkleidet und mit gemagertem Lehm

bestrichen. Durch den Brand verziegelte der Lehm und konservierte die Abdrücke der hölzernen Bauteile. Von der Dachdeckung blieben keine Reste erhalten. Die Innengestaltung der Wohnhäuser umfasst üblicherweise je einen Ofen pro Etage und je eine oder mehrere Feuerstellen. In jedem Haus von Cucuteni-Trypillya-Siedlungen wurde eine äußerst große Menge an gut gebrannten, innen wie außen bi- oder trichrom bemalten Keramikgefäßen verwendet. Die Überreste dieser Gefäße sind aufgrund ihrer Form- und Dekorentwicklungen für die chronologische Ansprache der Fundplätze entscheidend.

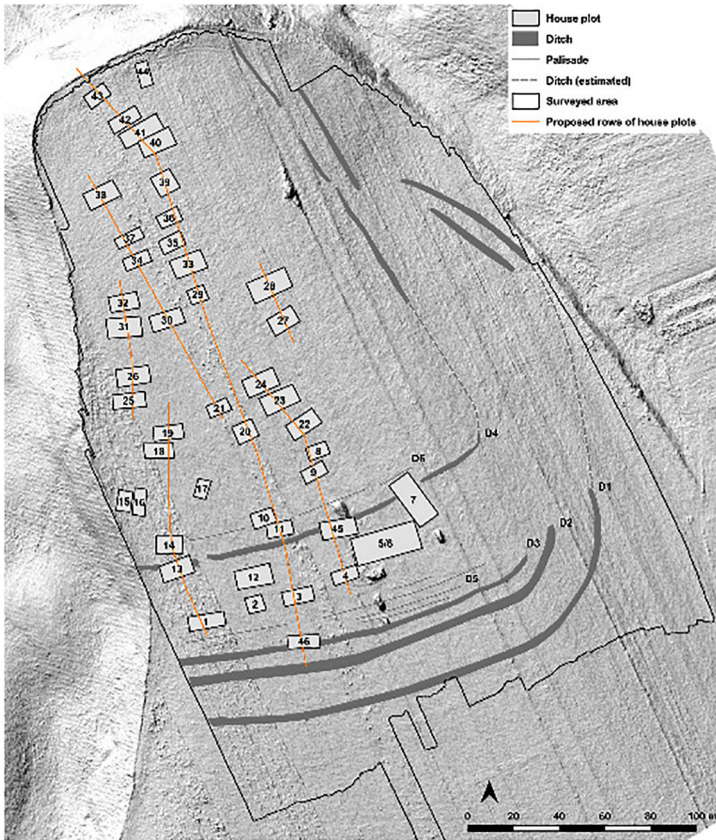


Abb. 2: Stăuceni-Holm, Kreis Botoșani, Rumänien. Cucuteni-A3-zeitliche Siedlung (ca. 4000–3800 vor Christus) mit parallelen Hausreihen, Erdwerken und Palisaden sowie einer Megastruktur (Haus 5/6). Umzeichnung der Befunde aus der Geomagnetik auf Grundlage eines digitalen Geländemodells des Siedlungssporns

Mit Hilfe der Geomagnetik werden – vereinfacht ausgedrückt – Störungen des Erdmagnetfeldes gemessen, die durch Materialien unterschiedlicher Suszeptibilität, also Magnetisierbarkeit, verursacht werden (Abb. 3). Es wird zwischen thermoremanentem

Magnetismus und biologisch-induziertem Magnetismus unterschieden. Thermoremanenter Magnetismus entsteht, wenn Objekte wie Ziegel, Lehm, Öfen, Keramikscherben, aber auch Lava oder Basalt über eine materialspezifische Temperatur, den sogenannten Curiepunkt, erhitzt werden. In diesem Fall werden die bisherigen ferromagnetischen Eigenschaften vollständig »gelöscht«. Die Abkühlung führt zu einer Neueinregelung der ferromagnetischen Bestandteile entlang des aktuellen magnetischen Felds. Durch Verstaubung und Einbringung in den Untergrund entstehen messbare Suszeptibilitätsunterschiede.

Bei der zweiten Methode spielen magnetoaktive Bakterien eine Rolle. Diese leben in den oberen Erdschichten und nutzen den Magnetismus zur Orientierung. Gelangen sie durch Grabeaktivitäten in tiefere Erdschichten, etwa in Pfostengruben oder Gräben, erzeugen sie einen »magnetischen Kontrast« zur Umgebung, der sich messen lässt und im Idealfall die archäologischen Befunde nachzeichnet. Als letztes können auch unterschiedliche Baumaterialien messbar sein. Wichtig ist immer, dass es einen »Suszeptibilitätskontrast« zwischen dem anstehenden Untergrund und den verwendeten Baumaterialien gibt. Für die Detektion der Cucuteni-Trypillya-Siedlungen ist vor allem der thermoremanente Magnetismus bedeutend, da die abgebrannten Häuser und die Keramikscherben eine deutlich unterschiedliche Suszeptibilität zum anstehenden Untergrund bieten.³

Die ersten Ausgrabungen fanden bereits Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts statt. Schon früh begannen Diskussionen, wie groß die Einwohnerzahl der Großsiedlungen gewesen sein und welche Organisationsform hinter dem planvollen Siedlungskonzept gestanden haben könnte. Selbst wenn pro Haus nur zehn Bewohner angenommen werden, hätte das Leben von 30.000 Menschen organisiert werden müssen. Leider sind aus dem gesamten Zeithorizont kaum menschliche Überreste überliefert. Gräberfelder, die als Korrektiv für die Bevölkerungsschätzungen anhand der Siedlungen herangezogen werden könnten, gibt es nicht.

Inzwischen sichern erste Reihenmessungen anhand von ¹⁴C-Daten die Alterseinschätzungen von 50 bis 150 Jahren pro Siedlung ab. Manche Siedlungen wie Maidanetske bestanden 300 bis 350 Jahre lang. Doch auch hier wurde der größte Teil der Häuser nach heutigem Kenntnisstand nur während einer kürzeren Phase im 38. Jahrhundert vor Christus errichtet und genutzt.⁴

Mit Beginn der intensiveren Erforschung begann die Diskussion, ob von ersten Städten, protourbanistischen Siedlungen oder doch nur von großen Dörfern gesprochen werden sollte. So konnten keine herausgehobenen Gebäude oder Ausstattungsunterschiede beobachtet werden.⁵ Cucuteni-Trypillya-Siedlungen liegen jenseits der Siedlungsdichte von maximal 300 bis 600 Personen pro Hektar, die Fletcher für sesshafte, ackerbautreibende Gesellschaften als größtmögliche Größenordnung postuliert.⁶ Jenseits dieser Werte müsste die Versorgung der Einwohner und Entsorgung von Müll und Abwässern gelöst werden, was diesen frühen Gesellschaften nicht zugezogen wird.

Eine entscheidende Frage ist, ob es grundsätzlich möglich ist, anhand der Grundrisse von Siedlungen auf Gesellschaftsstrukturen zu schließen. Das System der Siedlungen muss geplant worden sein, sonst wären die beobachteten Baumuster und Symmetrien nicht zu erklären. Nach wie vor wird davon ausgegangen – und hier dürfte auch der politischen Zeitgeschichte eine gewisse Rolle zugeschrieben werden –, dass die Siedlungsge-

meinschaften rein egalitär funktionierten. Erst in der jüngsten Zeit werden zunehmend hierarchische Strukturen postuliert, die sich jedoch langfristig nicht durchsetzen konnten, sodass das Phänomen der Riesensiedlungen schließlich abbrach.⁷

Diese Überlegungen sind erst durch verbesserte Messtechnik im Bereich der Geomagnetik möglich geworden. Seit Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts kommen Messgeräte zum Einsatz, welche die Befunde bis auf circa einen halben Quadratmeter auflösen.

In den hochgenau vermessenen Siedlungsarealen zeichnen sich nach den neuesten Forschungen nun doch Unterschiede in den Haus- und Siedlungsgrundrissen ab. In erster Linie fallen verschieden große Grundflächen auf. In den Megasites der Ukraine finden sich einzelne im Vergleich zum Durchschnitt deutlich größere Hausgrundrisse. In Maidanetske liegen diese besonders großen Häuser an markanten Positionen, oft in den Ringstraßen oder im Bereich von freien Plätzen (Abb. 1). Ein weiteres Charakteristikum dieser als Megastrukturen oder »megastructures« bezeichneten Großbauten ist ihre erhöhte Sichtbarkeit.⁸ In den auffällig positionierten und auffällig großen Anomalien in den Geomagnetikmessbildern meint man einen Schlüssel für die Organisation der Megasites und auch für deren Ende zu sehen.⁹

Bislang fanden erst an drei Anlagen archäologische Ausgrabungen statt: in Nebelivka¹⁰, bei Haus 3 in Maidanetske¹¹ sowie in Dobrovody.¹² Die Autoren sind sich nicht in allen Fällen einig, wie die Befundlage zu interpretieren ist, oder gar, wie die Gebäude zu rekonstruieren sind. Unter Zuhilfenahme zahlreicher weiterer Megastrukturen aus Geomagnetikmessbildern wird in Nebelivka oder Maidanetske zumeist ein offener, aber mit einer Holz-Lehmwand eingefasster Hof rekonstruiert. In Maidanetske soll ein überdachtes Gebäude quer in der langrechteckigen Anomalie gestanden haben, sodass die zu überdachenden Gebäudebreiten etwas kürzer sind. Der Zugang erfolgt durch den eingefassten Hof. In Nebelivka werden zwei Etagen rekonstruiert. Im Inneren existieren große Areale, sogenannte Plattformen, die mit einem speziellen Lehm überzogen sind, auf dem Feuer brennen konnten.

Auch zahlreiche Keramikgefäße wurden anhand der Scherbenfunde erfasst. Die unterschiedlichen Bearbeiter beschreiben die Ausstattung der Megasites jedoch als »schlechter« als die der herkömmlichen Häuser; gemeint ist die deutlich geringere Anzahl an Gefäßen. Auch fehlen Statuetten, kleine anthropo- oder zoomorphe Figürchen aus Ton, im Inneren der Megastrukturen, die in den herkömmlichen Gebäuden regelmäßig vertreten sind. Dafür gibt es in Nebelivka jedoch einen der sehr seltenen Goldfunde in Form eines kleinen Spirälrollchens. Ferner fanden sich dort graphitisierte Gefäße sowie ritzverzierte Schwellenblöcke aus gebranntem Lehm. Die Interpretationen der Megastrukturen reichen hier von Tempel bis Versammlungshalle.¹³

Auch in Maidanetske liegen weniger Funde als in herkömmlichen Häusern vor, Sonderfunde fehlen ganz. Die unterscheidende Klassifikation der Funde in solche, die mit Verarbeitung von Textilien, Fleisch oder Getreide einerseits, dem Produktionssektor und dem Konsum von Gütern andererseits assoziiert sind, erlaubt eine Interpretation von Aktivitätsarealen im Bereich der Megastrukturen. Insgesamt, insbesondere bei den nichtkeramischen Funden, basieren die Annahmen jedoch auf vergleichsweise geringen Fundmengen. Es wird auch hier eine Versammlungs- und kommunale Aufenthaltsfunktion vorgeschlagen.¹⁴

Von der Fundstelle Dobrovody liegt bisher gar keine Publikation zu detaillierten Grabungsergebnissen vor.¹⁵

Für alle Megastrukturen fehlen bislang Belege zur Interpretation als Redistributionshalle. Archäobotanische Reste von größeren Getreidemengen sind jedenfalls nicht nachgewiesen.

Unter Zunahme der geomagnetisch prospektierten Fundstellen im gesamten Verbreitungsgebiet können neuerdings zwei Beobachtungen ergänzt werden. Erstens sind Megastrukturen kein Spezifikum von Megasites, weder zeitlich noch räumlich: Sie treten bereits sicher ab der Phase Prä-Cucuteni I am Ende des sechsten und frühen fünften Jahrtausends auf. Ausgegraben wurde eine Megastruktur an der Fundstelle Baia-în Muchie bei Suceava im Nordosten Rumäniens.¹⁶ Zweitens können sich Megastrukturen im Zentrum von Siedlungen befinden, wie in Baia, aber auch in Randlagen, wie im Cucuteni-A3-zeitlichen Stăuceni-→Holm bei Botoșani (Abb. 2–3)¹⁷; oder in nur spärlich bebauten Arealen entlang der vermuteten Hauptzugangssachse ins Zentrum, wie im Cucuteni-AB1-zeitlichen Ripiceni-→Holm am Prut,¹⁸ beide ebenfalls in Nordostrumänien gelegen. An den drei genannten Fundplätzen fanden ebenfalls Grabungen statt.

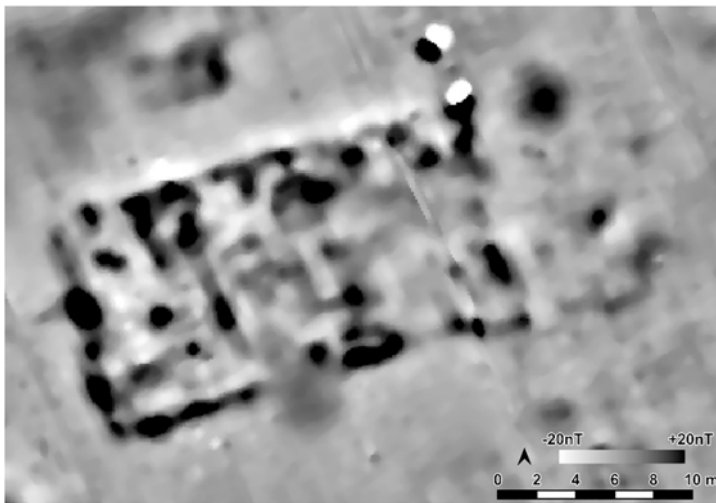


Abb. 3: Stăuceni-→Holm, Kreis Botoșani, Rumänien. Cucuteni-A3-zeitliche Megastruktur (Haus 5/6 in Abb. 2)

Anhand der geomagnetischen Untersuchungen lässt sich darüber hinaus belegen, dass die Megastrukturen ein integraler Bestandteil zahlreicher Siedlungen seit der Prä-Cucuteni-Epoche sind. Aus dieser Beobachtung ergibt sich, dass Megastrukturen während der Entstehung des Phänomens der Megasites bereits seit über tausend Jahren ein etablierter Bestandteil der Siedlungen waren. In einigen Siedlungsplänen zeigt sich, dass bis zu drei Megastrukturen dicht beieinander errichtet werden konnten – wobei

das zeitliche Verhältnis der Bauten untereinander noch unklar ist¹⁹ – oder sich aber einzelne, sehr große Bauten in unterschiedlichen Arealen der Siedlungen befanden.

In den Megasites existierten mehrere Megastrukturen pro Siedlung. Davon ausgehend lassen sich die Siedlungen in Quartiere oder Sektoren untergliedern, die jeweils über eine Megastruktur verfügten (Abb. 1). Es liegt daher nahe, in ihnen Zentralbauten zu sehen, die irgendwie mit der Organisation der Menschen befasst waren, ohne dass bisher Bauweise oder Funde näheren Aufschluss darüber geben, wie dies konkret ausgesehen haben könnte.

Andere räumliche Gruppierungen lassen sich ergänzen. So kann man zum Beispiel im Siedlungsplan von Ghelăești bei Piatra Neamț unweit der Karpaten ein Muster erkennen, das sich fast deckungsgleich in den Megasites am anderen Ende des Verbreitungsgebietes finden lässt. Drei kurze Reihen von parallel nebeneinander gebauten Häusern stehen rechtwinklig giebelständig so zusammen, dass sich eine kleine unbebaute freie Fläche, ein Hof, ergibt, der von einer Seite aus zugänglich ist. Auch große Töpferöfen verteilen sich in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen am Rand der Siedlungen.

Beim aktuellen Kenntnisstand lässt sich folgendes Fazit ziehen: Auf den ersten Blick erschienen die Riesensiedlungen der Ukraine aus völlig gleichen Häusern errichtet zu sein. Durch die Forschungen der letzten zwanzig Jahre wird deutlich, dass es einzelne herausgehobene Bauten gibt, die an speziellen Positionen innerhalb der Siedlungen errichtet wurden. Sicher ist bislang nur, dass es sich nicht um normale Wohnhäuser handelt, ohne dass es weitergehende Indizien zu ihrer Funktion gibt. Weiterhin lassen sich Binnenstrukturen erkennen, die durch Töpferöfen, die eher zu einem ökonomischen Sektor gehören, aber auch durch erkennbare ›Viertel‹, die sich um kleinere, soweit erkennbar unbebaute Höfe anordnen, strukturiert werden. Auch mit diesen neuen Elementen aber bleiben die Bauweise und Organisation der Siedlungen stereotyp. Alle Elemente treten schon früher und auch in Nicht-Megasites auf.

Trotz aller neuen Erkenntnisse bleibt folgende Frage daher offen: Ist es zwingend notwendig, eine hierarchische Gesellschaft anzunehmen, welche die Siedlungsgrundrisse plante und welche die Einhaltung von Bauvorschriften, auch über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg, durchsetzen konnte? Oder handelt es sich doch um egalitäre Gruppen mit flacher Hierarchie, die sich aus gemeinsamen Interessen auf eine einheitliche Bauweise ihrer Siedlungen verständigten – und die ihre Gleichheit so auch urbanistisch zum Ausdruck brachten?

Anmerkungen

- 1 Shmaglij u.a. 1973; Shishkin 1973.
- 2 Dudkin 1978.
- 3 Z. B. Becker 1978; Fassbinder 2003; von der Osten 2003; Posselt u.a. 2007.
- 4 Ohlrau 2020.
- 5 Z. B. Shmaglij u.a. 1973; Videiko 2004; Monah 2003; Kruts u.a. 2005.
- 6 Fletcher 1995; Chapman u.a. 2014b, 392.
- 7 Monah 2003; Wengrow 2015, 5; Hofmann u.a. 2016, 157; Müller u.a. 2016; Müller u.a. 2018; Hofmann u.a. 2024; Graeber – Wengrow 2024, 316–325.

- 8 U. a. Ohlrau 2020.
- 9 Z. B. Hofmann u.a. 2019.
- 10 Chapmann u.a. 2014a; 2016; Burdo u.a. 2016.
- 11 Müller – Videiko 2016; Müller u.a. 2017; Hofmann u.a. 2019.
- 12 Korvin-Piotrovskiy u.a. 2015; Rassmann u.a. 2014, 121–126.
- 13 Burdo u.a. 2016; Chapman u.a. 2014a; Chapman u.a. 2016.
- 14 Hofmann u.a. 2019.
- 15 Die Ergebnisse der geomagnetischen Prospektion finden sich bei Rassmann u.a. 2014, 121–126.
- 16 Ursu – Țerna 2015.
- 17 Mischka u.a. eingereicht.
- 18 Asăndulesei u.a. 2020; Boghian u.a. 2024.
- 19 Vgl. Ohlrau – Rud 2019.

Literatur

- Asăndulesei u.a. 2020: A. Asăndulesei – F. A. Tencariu – I. C. Nicu, Pars pro toto – Remote Sensing Data for the Reconstruction of a Rounded Chalcolithic Site from NE Romania. The Case of Ripiceni-Holm Settlement (Cucuteni Culture), *Remote Sensing* 2020, 12, 887, 1–18. <https://doi.org/10.3390/rs12050887>
- Becker 1978: H. Becker, Geophysikalische Prospektionsmethoden in der Archäologie, in: B. Hroudá (Hg.), *Methoden der Archäologie. Eine Einführung in ihre naturwissenschaftlichen Techniken* (München 1978) 48–62
- Boghian u.a. 2024: D. Boghian – A. Melniciuc – E. G. Setnic – A. Asăndulesei – F. A. Tencariu – I. A. Cristea u.a., *Situl arheologic Ripiceni-Holm/La Telescu. Un Deceniu de Cercetări. Hierasus Serie Nouă 1* (Cluj-Napoca 2024) 58–88
- Burdo – Videiko 2016: N. Burdo – M. Videiko, Nebelivka. From Magnetic Prospection to New Features of MegaSites, in: J. Müller – K. Rassmann – M. Videiko (Hg.), *Trypillia Mega-Sites and European Prehistory 4100–3400 BCE* (London 2016) 95–116. <https://doi.org/10.4324/9781315630731>
- Chapman u.a. 2014a: J. Chapman – M. Y. Videiko – B. Gaydarska – N. Burdo – D. Hale, Architectural Differentiation on a Trypillia Mega-Site. Preliminary Report on the Excavation of a Mega-Structure at Nebelivka, Ukraine, *Journal of Neolithic Archaeology* 16, 2014, 135–156. <https://doi.org/10.12766/jna.2014.4>
- Chapman u.a. 2014b: J. Chapman – M. Y. Videiko – D. Hale – B. Gaydarska – N. Burdo – K. Rassmann – C. Mischka – J. Müller – A. Korvin-Piotrovskiy – V. Kruts, The Second Phase of the Trypillia Mega-Site Methodological Revolution. A New Research Agenda, *European Journal of Archaeology* 17, 3, 2014, 369–406. DOI: 10.1179/1461957114Y.0000000062
- Chapman u.a. 2016: J. Chapman – B. Gaydarska – D. Hale, Nebelivka. Assembly Houses, Ditches, and Social Structure, in: J. Müller – K. Rassmann – M. Videiko (Hg.), *Trypillia Mega-Sites and European Prehistory 4100–3400 BCE* (London 2016) 117–131. <https://doi.org/10.4324/9781315630731>

- Dudkin 1978: V. P. Dudkin, Geofizicheskaya razvedka krupnih tripol'skih poselenii, in: V. F. Genining (Hg.) *Ispol'zovanie metodov estestvennih nauk v arheologii* (Kiew 1978) 35–45
- Fassbinder 2003: J. Fassbinder, Prospektionsmethoden in der bayerischen Bodendenkmalpflege – Magnetometrie. Vorträge des 22. Niederbayerischen Archäologentages (Deggenorf 2003) 319–329
- Fletcher 195: R. Fletcher, *The Limits to Settlement Growth* (Cambridge 1995)
- Graeber – Wengrow 2024: D. Graeber – E. Wengrow, *Anfänge. Eine neue Geschichte der Menschheit* ² (Stuttgart 2024)
- Hofmann u.a. 2016: R. Hofmann – S. Țerna – C. E. Ursu – L. Brandtstätter – H. Tiede – W. Mainusch u.a., Spatial Organisation and Population Size of Small Cucuteni-Tripolye Settlements. Results of Geomagnetic Surveys in Baia and Adâncata, Suceava County, Bucovina, Eastern Romania, *Journal of Neolithic Archaeology* 18, 2016, 157–89. doi 10.12766/jna.2016.3
- Hofmann u.a. 2019: R. Hofmann – J. Müller – L. Shatilo – M. Videiko – R. Ohlrau – V. Rud – N. Burdo – M. Dal Corso – S. Dreibrodt – W. Kirleis, *Governing Tripolye. Integrative Architecture in Tripolye Settlements*, *PLoS ONE* 14, 9, 2019, e0222243. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0222243>
- Hofmann u.a. 2024: R. Hofmann – J. Müller – N. Müller-Scheeßel, *Trypillia Mega-Sites. A Social Levelling Concept?* *Antiquity* 2024, 98, 398, 1–21. doi:10.15184/aqu.2024.18
- Korvin-Piotrovskiy u.a. 2015: О. Г. Корвін-Піотровський – Є. В. Пічкур – В. В. Чабанюк – Л. О. Шатіло, Черкаська область. Роботи Трипільської експедиції, Археологічні дослідження в Україні 2015, 201–203
- Kruts u.a. 2005: V. Kruts – A. Korvin-Piotrovskiy – S. Ryzhov – G. Buzyan – E. Ovchinnikov – D. Chernovol – V. Chabaniuk, *Issledovanie poselenii-gigantov Tripolskoi kulturi*, 2002–2004 (Kiew 2005)
- Mischka u.a. eingereicht: D. Mischka – C. Mischka – A. Kovács – C. Aparaschivei, *Die Megastruktur von Stăuceni-»Holm«, Kreis Botoșani, Rumänien und die Debatte um die Organisation von Cucuteni-Trypillia-Siedlungen* (2025)
- Monah 2003: D. Monah, *A Ghost is Haunting Europe. The Neolithic Proto-Cities*, in: V. A. Kruts – A. G. Korvin-Piotrovskiy (Hg.), *Settlement Giants of the Tripolian Culture* (Kiew 2003) 239–243
- Müller – Videiko 2016: J. Müller – M. Videiko, *Maidanetske. New Facts of a Mega-Site*, in: J. Müller – K. Rassmann – M. Videiko (Hg.), *Trypillia Mega-Sites and European Prehistory 4100–3400 BCE* (London 2016) 71–93. <https://doi.org/10.4324/9781315630731>
- Müller u.a. 2016: J. Müller – R. Hofmann – R. Ohlrau, *From Domestic Households to Mega-Structures. Proto-Urbanism?*, in: J. Müller – K. Rassmann – M. Videiko (Hg.), *Trypillia Mega-Sites and European Prehistory 4100–3400 BCE* (London 2016) 253–68
- Müller u.a. 2017: J. Müller – R. Hofmann – W. Kirleis – S. Dreibrodt – R. Ohlrau – L. Brandtstätter – M. Dal Corso – W. Out – K. Rassmann – N. Burdo – M. Videiko (Hg.), *Maidanetske 2013. New Excavations at a Trypillia Mega-Site/Майданецьке 2013. Нові розкопки великого Трипільського поселення* (Bonn 2016)
- Müller u.a. 2018: J. Müller – R. Hofmann – R. Ohlrau – L. Shatilo, *The Social Constitution and Political Organisation of Tripolye Mega-Sites. Hierarchy and Balance*, in: H.

- Meller – D. Gronenborn – R. Risch (Hg.), Überschuss ohne Staat. Politische Formen der Vorgeschichte. Surplus without the State. Political Forms in Prehistory. 10. Mitteldeutscher Archäologentag vom 19. bis 21. Oktober 2017 in Halle (Saale) (Halle 2018) 247–260
- Ohlrau 2020: R. Ohlrau, Maidanets'ke. Development and Decline of a Trypillia Mega-Site in Central Ukraine (Leiden 2020) <https://doi.org/10.59641/ho912kt>
- Ohlrau – Rud 2019: R. Ohlrau – V. Rud, Testing Trypillian Site Development via Geomagnetic Survey – New »Mega-Structures« and Plans of Smaller Sites, in: D. Mischka – C. Mischka – C. Preoteasa (Hg.), Beyond Excavation. Geophysics, Aerial Photography and the Use of Drones in Eastern and Southeastern European Archaeology. Proceedings of the International Colloquium 5–8 December 2016, Piatra-Neamț, Romania (Piatra-Neamț 2019) 87–113
- Posselt u.a. 2007: M. Posselt – B. Zickgraf – C. Dobiak (Hg.), Geophysik und Ausgrabung. Einsatz und Auswertung zerstörungsfreier Prospektion in der Archäologie (Rahden 2007)
- Rassmann u.a. 2014: K. Rassmann – R. Ohlrau – R. Hofmann – C. Mischka – N. Burdo – M. Videjko u.a., High Precision Tripolye Settlement Plans, Demographic Estimations and Settlement Organization, *Journal of Neolithic Archaeology* 2014, 16, 96–134
- Shishkin 1973: K. V. Shishkin, Z praktiki deshifruvannya aero-fotoznmiv u arheologichnih tsilyah, *Arheologiya* 10, 1973, 32–41
- Shmaglij u.a. 1973: N. M. Shmaglij – V.P. Dudkin – K. V. Zinakovskiyi, Pro kompleksne vivchennya tripil'skih poselen, *Arheologiya* 10, 1973, 23–31
- Videiko 2004: M. Videiko, Sporudi tripil'skoi kulturi, in: M. Y. Videiko (Hg.), *Encyclopaedia Tripil'skoi cyvilizacii 1* (Kiew 2004) 315–341
- Von der Osten 2003: H. von der Osten, Geophysikalische Prospektion archäologischer Denkmale unter besonderer Berücksichtigung der kombinierten Anwendung geoelektrischer und geomagnetischer Kartierung, sowie der Verfahren der elektromagnetischen Induktion und des Bodenradars (Aachen 2003)
- Wengrow 2015: D. Wengrow, Cities before the State in Early Eurasia. Goody Lecture 2015 (Halle 2015)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Müller u.a. 2018, 256 Abb. 9

Abb. 2–3: C. Mischka



**DIE AKUSTISCH-
MUSIKALISCHEN
SCHWINGUNGEN**
stellten für Kepler den
Verbindungsfaden der
einzelnen Himmelskörper
dar, der das Universum
miteinander in Bezug setzte
und in Gleichklang hielt


Unisono – Eine kurze Einleitung in das Konzept eines musizierenden Kosmos

Nathalie-Josephine von Möllendorff

Bis vor Kurzem war man davon ausgegangen, dass es im Weltall aufgrund des nahezu vollständig luftleeren Raums keinen Klang geben kann und damit kosmische Ereignisse, wie beispielsweise die Implosion von Sternen, vollkommen geräuschlos erfolgen. 2022 konnte die NASA allerdings erstmalig Tonaufnahmen veröffentlichen, in der die Kollision zweier Schwarzer Löcher hörbar gemacht wurde.¹ Möglich war dies durch die Entdeckung der Gravitationswellen 2015, für welche die Physiker Weiss, Barish und Thorne 2017 den Nobelpreis erhielten.² Das Interesse der Physik an einem klangfähigen Universum ist jedoch nicht neu. So ging beispielsweise Johannes Kepler (1571–1630) von einem musikalischen Kosmos aus und belegte in »*Harmonice mundi*« das heliozentrische Weltbild anhand der Notation verschiedener Tonsequenzen in sogenannter Weißer Mensuralnotation.³ Ob bei den aktuellen Befunden der NASA gleich von einer »Symphonie der Sterne«⁴ gesprochen werden kann, bleibt fraglich – allein schon, weil Geräusche nicht die Definitionsparameter von Musik erfüllen. Aber für Kepler bestand kein Zweifel an einem auf den Prinzipien der Musik basierendem Universum, dessen harmonischer Zusammenklang von größter Wichtigkeit war, denn Disharmonien im Kosmos führten für ihn zu »kriegsähnlichen Störungen« und »Epidemien von Krankheiten« auf der Erde.⁵

Eine so tiefgreifende Umdeutung des Weltalls, wie es der Wechsel vom geozentrischen zum heliozentrischen Weltbild mit sich brachte, anhand von »Musik« vorzunehmen, mag heute überraschen, hat die Aufspaltung der Wissenschaft in einzelne Disziplinen doch zu eher eingeschränkten Sichtweisen geführt. Kepler bewegte sich aber noch in einer holistischen Denktradition der *Musica*, deren Ursprünge mindestens bis in die sumerische und babylonische Zeit zurückreichen und die sich erst nach Kepler aufzulösen begann. So beeinflusste diese Tradition auch die Theoretiker der Antike und des Mittelalters, die Kepler in Form der neoplatonischen Schriftquellen weitreichend rezipierte. Die *Ars musica* stellt dabei keine Kunstform, sondern eine mathematische Disziplin innerhalb der *Artes liberales* dar. So bezeichnete »Musik« eine mit den Methoden einer Wissenschaft betriebene Philosophie, die »ausschließlich Wissen und Erkenntnis

Nathalie-Josephine von Möllendorff (nathalie.von-moellendorff@uni-bamberg.de);

 © Nathalie-Josephine von Möllendorff 2025, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

[verheißt], auch wenn wir zuweilen mit ihrer Hilfe Kunst betreiben«. ⁶ Ihr liegt ein dreiteiliges System zugrunde, das für die Jahrhunderte des Mittelalters unter anderem von Boëthius (um 480/485 bis 524/526) mit seinem neoplatonischen Lehrtraktat »De institutione musica« überliefert wurde: Die Musica instrumentalis stellt die Kunstform und den für Menschen physisch hörbaren Teil der Musica dar. Sie findet ihre Entsprechung in der Musica humana – Ausdruck einer dem Menschen inhärenten Harmonie – und in der Musica mundana, die einen musikalischen Kosmos beschreibt, in dem die einzelnen Planeten durch ihre Rotation um ein Zentrum Töne erzeugen.

Allen drei Arten sind die gleichen proportionalen Intervallverhältnisse und die gleichen Regeln der Harmonie gemein. Sie sind nicht nur miteinander verbunden, sondern werden auch gegenseitig erkennbar. Die Musica instrumentalis stellt daher – so Boëthius – den erfahrbaren Mikrokosmos dar, in dem der Makrokosmos des Universums in seiner Regelmäßigkeit erkannt werden kann. ⁷ Mit einem klar definierten Erkenntnisziel diente »Musik« daher der Ergründung mathematisch bestimmbarer Zahlenverhältnisse und Proportionen, durch die das Universum in seiner Funktionsweise und damit als göttliche Schöpfung abgebildet werden konnte. Schon in den vorantiken Quellen ist dabei erkennbar, dass die Klangproduktion in die jeweils geltende Weltanschauung eingepasst wurde und sich daher nicht die Theorie nach der Praxis, sondern die Kunstform nach der Musiktheorie richtete. ⁸

Dieses System zerfällt jedoch in den Jahrhunderten des Mittelalters, womit auch die Emanzipation des Musizierens als Kulturtechnik einherging. Unvollendete Musiktraktate, in denen in lateinischer Übersetzung antike Autoren zusammengefasst wurden, und zuweilen Unverständnis gegenüber der Materie führten zu einem Verlust an Wissen. Lange Rezeptionsbrüche bedingten ein Auseinanderlaufen von Theorie und Praxis; praxisorientierte Musiktraktate entstanden dabei erst ab 900. Allerdings wiesen hier Autoren wie Guido von Arezzo (um 992–1050) oder Thierry von Chartres (um 1085 bis um 1155) immer noch auf die Überlegenheit der Musiktheorie hin. So taugte »Musik« gar nicht für Sänger, sondern diene nur den Philosophen, und ein »Cantor« – so die mittelalterliche Bezeichnung für einen Instrumentalmusiker – sei ohne fundierte Kenntnisse der Wissenschaftsdisziplin nichts anderes als ein »Tier«. ⁹

Dies birgt neue Interpretationsansätze für unterschiedlichste Darstellungen. Ein Flöte spielender Affe in den Marginalien mittelalterlicher Buchmalerei könnte daher einen menschlichen »Cantor« ohne die notwendige, wissenschaftsbasierte Ausbildung karikieren. Gleichzeitig verweist nicht jede Abbildung von Instrumentalmusikern auf die Kulturtechnik des Musizierens. Gelegentlich – wie beispielsweise in den Archivolten der Westportale der Kathedrale von Chartres oder der Kapitellfragmente der Abteikirche von Cluny – bezeichnen die Bilder die Wissenschaftsdisziplin der Ars musica und verweisen visuell auf die jeweils ansässigen Domschulen. Wie tiefgreifend das musiktheoretische Denken im Mittelalter aber auch jenseits direkt ersichtlicher Bezugnahmen zum ikonographischen Moment geriet und trotz des großen Wissensverlustes Vorstellungen über den Kosmos bestimmte, soll im Folgenden an einigen wenigen Beispielen aufgezeigt werden.



Abb. 1: Boëthius/Unbekannt (Venedig): *De institutione musica*, fol. 73v, circa 1130. Cambridge, Cambridge University Library – MS li.3.12

Hierzu sei als erstes eine ganzseitige Illuminierung in einer circa 1130 entstandenen Handschrift der »De institutione musica« des Boëthius vorgestellt, die den Autor und drei seiner Quellautoren zeigt (Abb. 1). Oben links ist Boëthius zu sehen, der sich dem rechts neben ihm dargestellten Pythagoras zuwendet. Das Monochord auf Boëthius' Schoß gehört zu Pythagoras, der seinerseits nur mit verschiedenen Hämmern abgebildet worden ist und eine Reihe von acht Glocken anschlägt, die oberhalb des Bildrahmens an einer Stange hängen. Boëthius berichtete nämlich ausführlich von der Legende des Pythagoras, der eines Tages an einer Schmiede vorbeigekommen und aufgrund göttlicher Eingebung die unterschiedlichen Klänge der Hämmer beim Schmieden wahrgenommen haben soll. Sein folgendes Experiment führte zur Erkenntnis, dass ein halb so schwerer Hammer einen Ton im Intervall einer Oktave hervorbringt. Dies ist allerdings weder historisch noch musikalisch haltbar. Die Legende stellt lediglich den rudimentären Rest einer mindestens bis zu den Hethitern zurückreichenden Tradition dar, in der mythische Zwerge im Gefolge der Großen Muttergöttin – sei es Sipyrene, Kubaba oder Rhea Kybele – die Musik entdecken.¹⁰ Dennoch gilt die »pythagoreische Schmiede« heu-

te in der Musikwissenschaft als der Ursprung der Harmonielehre, auch wenn in der Archäologie nicht nur die korrespondierenden Welterschöpfungsmythen bekannt sind, sondern die Pythagoras zugeschriebene Entdeckung der Oktave mindestens 900 Jahre früher belegt wurde.¹¹ Boëthius zufolge soll Pythagoras daraufhin mit der Saite eines Monochords experimentiert und festgestellt haben, dass das Teilen der Saite im Verhältnis 1:2 ebenfalls das Intervall einer Oktave ertönen lässt. Weitere, mathematisch bestimmbare und akustisch präzise Saitenteilungen führen zu den Intervallen der Quinte (2:3), Quarte (4:3) und Sekunde (9:8).

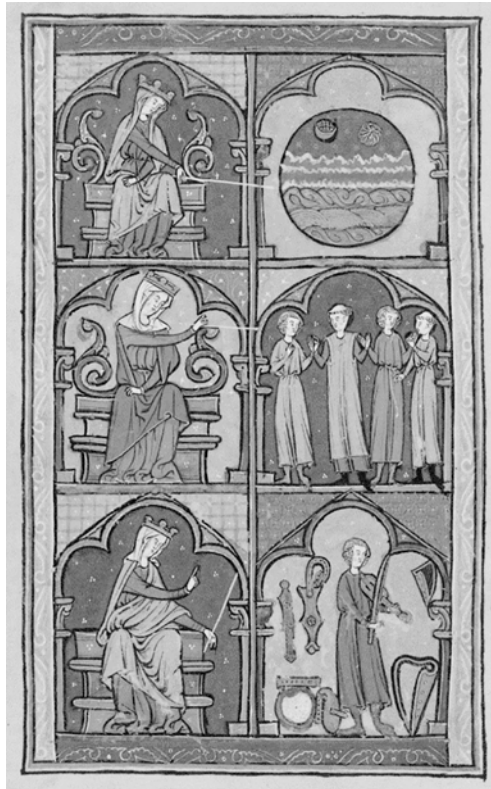


Abb. 2: Unbekannt (Notre-Dame de Paris): *Magnus liber organi de graduali et antiphonario pro servitio divino*, Frontispiz, 13. Jahrhundert. Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana – MS Pluteus 29.1

Im unteren Register der Illuminierung disputieren Platon und Nikomachos über ihre jeweiligen Musiktraktate. Letzterer berichtete ausführlich über die Legende der pythagoreischen Schmiede und stellt eine der vielen Quellen des Boëthius dar. Da die Dargestellten keine Zeitgenossen waren, liegt ein gewisser Anachronismus vor. Er verdeut-

licht, dass hier nicht nur Autor und Quellautoren, sondern die im zwölften Jahrhundert als zentral angesehenen Vertreter einer Denkschule dargestellt wurden.

Dieselbe Illuminierung zeigt auch Platon auf einem Kosmos thronend, beschrieb Platon im »Timaios« doch den Demiurgen, der die von der Weltenseele umgebene Urmaterie formte und damit das Universum schuf.¹² Platon hält hier einen Musiktraktat in der Hand – ein klarer Hinweis darauf, dass der Weltschöpfungsprozess musikalischen Proportionen folgt. Platons Weltenseele ist nämlich von der Vernunft beseelt, die sich auf die Urmaterie überträgt und damit zum Gestaltungsprinzip gerät. Sie tritt in harmonischen und mathematisch bestimmbar Intervallproportionen auf, die den Untersuchungsgegenstand der *Ars musica* darstellen.

Kosmologische Analogien treten daher nicht nur in »De institutione« auf. Auch das »Pariser Antiphonar«, eines der bedeutendsten Gesangsbücher des Mittelalters, bildet auf dem Frontispiz die Personifikation der Musik im oberen Register als Wächterin des Kosmos ab (Abb. 2). Vergleichbar ist in diesem Zusammenhang auch die zum gleichen institutionellen Kontext gehörende »Wiener Bible moralisée«. Zwischen 1215 und 1230 entstanden wurde hier Platons Demiurg selbst zum Darstellungsgegenstand erhoben (Abb. 3). In der platonischen Neuinterpretation wurde er als Handwerker mit einem Zirkel in der Hand umgesetzt. Erkennbar ist der in seiner Vollkommenheit kugelförmig dargestellte Kosmos, der nach den Regeln der Harmonie geformt wird und bereits Sonne, Mond, Sterne, drei Sphären und eine noch etwas ungelente Erde zu erkennen gibt. Der Zirkel erschließt sich nicht unmittelbar im musikalischen Sinne, stellt aber ein mathematisches Instrument dar und verweist daher nicht nur auf die Zusammengehörigkeit der quadrivischen Disziplinen, sondern eben auch auf die Musik als ebensolche Disziplin. Boëthius beschrieb ihn in »De institutione« als das »Werkzeug, das das Ganze erkennen« ließe und das wie die Harmonielehre »das ganze Maß und die ganze Menge [betrachte]«. ¹³ So verwendete ihn nicht nur der Demiurg in den *Bibles moralisées*, sondern auch Boëthius: In einer Initiale einer anderen Handschrift von »De institutione« vermisst er seinen Monochord mit einem Zirkel und untersucht hier die dem Kosmos zugrundeliegenden Intervallrelationen am Musikinstrument (Abb. 4). Eindeutiger könnte der Gegenstandsbereich der *Ars musica* bildsprachlich nicht umgesetzt werden. Die Lesbarkeit des Kosmos mithilfe des Monochords ist dabei kein Näherungswert, sondern, wie Boëthius erklärte, direkte Analogie: Jeder Ton des Monochords entspricht jeweils einem Ton eines Planeten.



Abb. 3: Unbekannt (Notre-Dame de Paris): Bible moralisée, Frontispiz, 1215–1230. Wien, Österreichische Nationalbibliothek – Cod. Vind. 2554



Abb. 4: Unbekannt (Canterbury, Christ Church): Musica Boethii et Guidonis, fol. 5r, 12. Jahrhundert. Cambridge, Trinity College Library – MS R.15.22

So kannte das Mittelalter sieben Planeten, die auf konzentrischen Umlaufbahnen um die in diesem Weltbild stillstehende und damit klanglose Erde kreisten. Vervollständigt wurde die »kosmische Oktave« durch die achte Sphäre der Sterne, deren ohrenbetäubend »hoher und schriller Klang« durch die Planeten neutralisiert wurde.¹⁴ Der Saturn ertönt dabei als Hypate meson am höchsten und der Mond als Nete am tiefsten. Zwischen Saturn und Sonne ergibt sich das Intervall einer Quarte (4:3) und zwischen Saturn und Venus das einer Quinte (3:2). Undiskutiert blieb in diesem System der Grundton. So ist der Basiswert für die Bestimmung der Tonalität der Planeten offen, sodass nur der Abstand von jeweils einer Sekunde (9:8) definiert werden kann.

Dies änderte sich bei Kepler in gleich mehrfacher Weise. Er rückte die Sonne ins Zentrum und ignorierte Boëthius' Ausführungen zur Klangfähigkeit der Erde. Als ein sich bewegender Planet erzeugte die Erde bei Kepler, wie alle anderen Planeten auch, nicht nur einen, sondern aufgrund seiner elliptischen Umlaufbahn gleich mehrere Töne, die er als Semibrevis und in klar definierten Tonwerten notierte.¹⁵ Dissonanzen sind damit unvermeidbar und selbstverständlicher Teil eines musikalischen Kosmos. Auch im Mittelalter waren sie bekannt, wurden dort aber noch als unnatürliche Störung und als Sinnbild der chaosstiftenden Teufelsmusik angesehen.¹⁶ So bedurfte es – anders als in der Harmonielehre des siebzehnten Jahrhunderts, wo Dissonanzen längst zum Stilmittel geworden waren und durch eine entsprechende Stimmführung aufgelöst werden konnten – eines entsprechend qualifizierten Musikers, der einen ins Ungleichgewicht geratenen Kosmos wieder in Harmonie bringen konnte.

In einem christlichen Universum besitzt diese Fähigkeit allein König David. Kulturhistorisch war er als »hebräischer Orpheus« vollständig mit der mythologischen Figur verschmolzen und so kamen ihm und seiner Harfe auch die gleichen mythischen Fähigkeiten zu.¹⁷ Boëthius beschrieb noch Orpheus' Kithara – ursprünglich ein Geschenk Merkurs –, dessen Saiten »in offensichtlicher Analogie an die sieben Planeten« den Kosmos in ein Musikinstrument bündelte, bildete jede einzelne Saite doch den Tonwert des korrespondierenden Planeten ab.¹⁸ Ungeachtet der historisch-kritischen und instrumentkundlichen Feinheiten wurde Davids Harfe daher Gegenstand der sogenannten Instrumenta Hieronymi, war deren Rekonstruktion doch von zentralem Interesse.¹⁹

In diesem Kontext ist eine ganzseitige Illuminierung im »Hunter-Psalter« hervorhebenswert. Bildsprachlich wurde David hier in Anlehnung an eine Maiestas Domini beziehungsweise Maiestas David regis als Typus sub lege von Christus dargestellt (Abb. 5). Die Illuminierung ersetzt aber sekundäre Bildelemente entgegen der üblichen Ikonographie mit Musizierenden. Sie zeigt darüber hinaus den Protagonisten mit seiner Harfe auf Platons Kosmos unter einer Reihe Glocken thronend. Anders als in der Cambridger »De institutione« (Abb. 1) sind es hier aber fünfzehn Glocken. Es wurde daher keine Oktave, sondern der gesamte, von Boëthius beschriebene Tonumfang des Monochords, der orphischen Kithara und damit der Sphären dargestellt und damit die musikalische Gesamtheit der Schöpfung abgebildet.

Auf boëthianische Musiktheorie sowie auf die neuesten musikpraktischen Entwicklungen der Solmisation-Silben reagierend wurde hier David aber nicht einfach nur mit seinem Attribut dargestellt. Quarte und Quinte greifend stimmt er nämlich mit einem Stimmschlüssel die fünfte Saite der Harfe. Er tut dies auf Anweisung Gottes, dessen Hand am oberen Bildrand aus den Wolken ragt und auf die fünfte Glocke zeigt. Gott gibt

damit eine Art Kammerton vor, die David dazu befähigt, die korrespondierende Saite zu stimmen und damit insgesamt seine Harfe wie auch den Kosmos wieder in Harmonie und in Einklang zu bringen, indem die drei Arten der Musica wieder unisono erklingen. Ob Orpheus oder David, es ist das Instrument und nicht die Person, welches die Weltenharmonie ›bespielt‹ und die einzelnen Sphären durchdringen kann. So wird auch das Kommunikationsmoment hier durch die Harfe bestimmt, deren einzelne Saiten mit ihren Schwingungen nicht nur Mikro- und Makrokosmos miteinander verbinden, sondern die – wie mehrere frühgeschichtliche, antike und altjüdische sowie alttestamentliche Quellen zeigen – zum Medium göttlicher Offenbarung geriet.²⁰



Abb. 5: Unbekannt (Yorkshire): Hunter-Psalter, fol. 21r, circa 1170. Glasgow, Glasgow University Library – MS Hunter 229, fol. 21r

Kepler übernahm diese theologisch-mythologischen Narrative trotz seiner theologischen Ausbildung und trotz seines Ziels, mithilfe der Astronomie den Gottesbeweis an-

zutreten, nicht in seine »Harmonice mundi«. Die akustisch-musikalischen Schwingungen stellten für ihn aber immer noch den Verbindungsfaden der einzelnen Himmelskörper dar, der das Universum miteinander in Bezug setzte und in Gleichklang hielt.²¹ Die moderne Physik geht heute mit der Superstringtheorie nicht gänzlich unähnliche Wege: Erst kürzlich nutzte Brian Greene die pythagoreisch-platonische Vorstellung eines musikalischen Kosmos als Erklärungsmodell für die Superstrings, verglich er sie doch mit den vibrierenden Saiten eines Musikinstruments. Als »Metapher [gewinnen sie] eine verblüffende Realität«; der Kosmos stellt für ihn aus dieser Perspektive »nichts als Musik« dar.²² Die Vorstellung eines musikalischen Kosmos dient damit heute zwar nur noch der Veranschaulichung und stellt keine normative Wahrheit mehr dar, ist aber als eines der ältesten und auch am längsten gültigen Denkmodelle der Menschheitsgeschichte zu erkennen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu die Ergebnisse des »NASA Sonification Projects«, das seit 2022 Tonmaterial von beispielsweise Schwarzen Löchern oder Nebeln veröffentlichte; Informationen sowie Klängaufnahmen unter [/web/20241209142736/https://science.nasa.gov/mission/hubble/multimedia/sonifications/](https://science.nasa.gov/mission/hubble/multimedia/sonifications/) (9.12.2024).
- 2 Vgl. dazu Abbott u.a. 2016; Abbott u.a. 2017; Abbott u.a. 2021 sowie die Hintergrundinformationen des Physik-Nobelpreises 2017 unter [/web/20241209142906/https://www.nobelprize.org/prizes/physics/2017/advanced-information/](https://www.nobelprize.org/prizes/physics/2017/advanced-information/) (9.12.2024). Da die Gravitationswellen bereits 1916 von Albert Einstein postuliert, aber nicht bewiesen werden konnten, vgl. auch Einstein 1916; Einstein 1918.
- 3 Vgl. Kepler 1619 (Ed. 1997). Der vorliegende Beitrag stellt eine umgearbeitete, stark gekürzte wie auch in Teilen erweiterte Fassung eines andernorts veröffentlichten Artikels der Autorin dar, vgl. daher auch inkl. der dort angegebenen Quellenverweise von Möllendorff 2025, derzeit in Druck, vgl. daher hier ohne Seitenangabe den Abschnitt: »Die Harmonie der Sphären«.
- 4 So titelten beispielsweise National Geographic (»Symphonie der Sterne«) und Scinexx (»Symphonie des Universums«); vgl. dazu [/web/20241213140447/https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2023/12/symphonie-der-sterne-so-klingt-das-zentrum-der-milchstrasse](https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2023/12/symphonie-der-sterne-so-klingt-das-zentrum-der-milchstrasse) (13.12.2024) sowie [/web/20241213140449/https://www.scinexx.de/dossierartikel/die-symphonie-des-universums/](https://www.scinexx.de/dossierartikel/die-symphonie-des-universums/) (13.12.2024).
- 5 Vgl. Kepler 1619 (Ed. 1997), 373f. inkl. randseitige Glosse.
- 6 Heilmann 2007, 31 unter Verweis auf Thierry von Chartres »Glossa super librum Boethii de S. Trinitate« II:24, vgl. dazu Thierry von Chartres (Ed. 1971), hier 273–274. Vgl. auch in Bezug auf Guido von Arezzos Äußerung, »De institutione musica« sei nicht für Sänger, sondern nur für Philosophen nützlich Heilmann 2007, 13 unter Verweis auf Gerbert 1905, Bd. 2, 50b. Dies erwähnt im Übrigen auch Strabon (Ed. 2004) X/3, 10, hier S. 222f.
- 7 Vgl. Boëthius 500–507 (Ed. 1989), Buch I/2, hier S. 9–10; sowie Boëthius 500–507 (Ed. 1867), Liber I/2, hier S. 187–189.
- 8 Vgl. dazu Jeannin 2009, 9; Strauven – van Reeth 2008, 111.

- 9 Vgl. Augustinus ca. 387–408 (Ed. 2017), Liber I/1, 2, hier S. 71, Z. 17 sowie Liber I/3, 4, hier S. 73; Boëthius 500–507 (Ed. 1989), Buch I/34, hier S. 50f.; Boëthius 500–507 (Ed. 1867), Liber I/34, hier S. 223–225; Thierry von Chartres (Ed. 1971), S. 273–274; Guido von Arezzo (Ed. 1999), *Regule rithmice* ll. 8–10, hier S. 330–332; Strabon (Ed. 2004), X/3, 10, hier S. 222f. Vgl. dazu auch Christensen 2006, 163; Heilmann 2007, 358; Gracyk – Kannia 2011, 125. Die semantische Zusammenführung der Begriffe, d.h. dass mit »Musik« eine Musikpraxis bezeichnet wird, zeichnet sich seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert ab und wird in der Aufklärung vollendet, vgl. dazu Feller – Sbaffi 2018, 6.
- 10 Vgl. dazu Strauven – van Reeth 2009, 65–69 unter Bezug auf Strabon (Ed. 2004), X/3, 12, hier S. 224 sowie X/3, 21–23, hier S. 238f.–240f.; Plinius (Ed. 1996), 7, 57, 197, hier S. 197f. Porphyrius (Ed. 1982), Kap. 17, hier S. 42f. zufolge sind es die Dactyloi, die Pythagoras das Geheimnis der Musik verraten. Vgl. weiterhin Heilmann 2007, 221; Haarmann 1996, 17–20; 44; 113ff.; Werner 1948a, 211–255; Werner 1948b, 2 unter Verweis auf die hethitische Quelle KBo IV – KUB XI; Gressmann 1930, 58.
- 11 Vgl. Werner 1948b, 3–4.
- 12 Vgl. Platon (Ed. 2017), 28b–40d, hier S. 17–31; 47e–58c, hier S. 42. Vgl. dazu kontrastierend auch Aristoteles (Ed. 2019), I/3, 406b–407a, hier S. 276f. Vgl. dazu Johansen 2004, 138ff.
- 13 Boëthius 1989, Buch V/2, hier S. 165; Boëthius 1867, Liber V/2, hier S. 354.
- 14 Vgl. Boëthius 500–507 (Ed. 1989), Buch I/2, hier S. 9; Boëthius 500–507 (Ed. 1867), Liber I/2, hier S. 187f. Vgl. auch Boëthius 500–507 (Ed. 1989), Anm. 35–36 unter Bezug auf die Quellen bei Cicero (Ed. 2010), Buch VI, 18–19, hier S. 292–295 sowie Macrobius (Ed. 1994), II/4, 14, hier S. 109. Vgl. für eine Übersicht mittelalterlicher Kosmologien Kragh 2007, 6–66; Aertsen – Speer 1998 sowie Zahlten 2004.
- 15 Vgl. Kepler 1619 (Ed. 1997), 439 sowie 439 Anm. 106.
- 16 Vgl. bspw. Hammerstein 1974; Hammerstein 1980; Hammerstein 1964 sowie Ausst. Kat. Paris 2004.
- 17 Zitat: Dietrich 2006, 277–283.
- 18 Vgl. Boëthius 500–507 (Ed. 1989), Buch I/27, hier S. 31; Boëthius 500–507 (Ed. 1867), Liber I/27, hier S. 219.
- 19 Vgl. Hammerstein 1959, 134. Zu den ältesten Bekannten Schriften gehört Hrabanus Maurus' um 845 entstandene Schrift »De rerum naturis, de sermonum proprietate, sive Opus de universo«, vgl. dazu Unbekannt (Süddeutschland, Freising?): *De computo* (Sammelhandschrift mit Texten von Hrabanus Maurus, Boëthius, Guido von Arezzo, Anonymus von St. Emmeram), 1. Hälfte 10. Jh., München, Bayrische Staatsbibliothek, BSB Clm 14523, fol. 51v–52r; vollständiges Digitalisat online einsehbar unter: https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fapi.digitale-sammlungen.de%2Fdfg%2Fmets%2Fmods%2Fv1%2Fdigitalobjects%2Fidentifier%2Fmdz-obj%3Abs00002112 (27.11.2024).
- 20 Vgl. von Möllendorff 2025, derzeit in Druck, s. Abschnitt »Homo musicus«
- 21 Vgl. Kepler 1619 (Ed. 1997), Buch IV, hier S. 319–325.
- 22 Vgl. Greene 2003; Greene 2007.

Literatur

- Guido von Arezzo (Ed. 1999): Guido d'Arezzo's *Regule rithmice*, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem. A Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories, hg. v. Dolores Pesce (Ottawa 1999)
- Aristoteles (Ed. 2019): Aristoteles, *De anima*, in: Aristoteles, *Philosophische Schriften* 6, hg. v. K. Corcilus (Hamburg 2019)
- Augustinus ca. 387–408 (Ed. 2017): Augustinus, *De Musica*, hg. v. Martin Jacobsson (Berlin 2017)
- Boëthius 500–507 (Ed. 1867): Boëthius, *De institutione arithmetica/De institutione musica*, hg. v. Godofredus Friedlein (Leipzig 1867)
- Boëthius 500–507 (Ed. 1989): Anicius Manlius Severinus Boëthius, *Fundamentals of Music*, hg. v. Calvin M. Bower (New Haven 1989)
- Thierry von Chartres (Ed. 1971): Thierry von Chartres, *Commentaries on Boethius*, hg. v. Nikolaus Häring 20 (Toronto 1971)
- Cicero (Ed. 2010): Marcus Tullius Cicero, *Der Staat/De re publica*. Lateinisch – Deutsch, hg. v. Rainer Nickel (Mannheim 2010)
- Macrobius (Ed. 1994): Ambrosius Theodosius Macrobius, *Commentarii in somnium Scipionis* 2, hg. v. James Willis (Stuttgart 1994)
- Platon (Ed. 2017): Platon, *Timaios*, hg. v. Manfred Kuhn (Hamburg 2017)
- Plinius (Ed. 1996): Gaius Plinius Secundus, *Naturkunde: lateinisch – deutsch*, Buch VII: *Anthropologie*, hg. v. Roderich König, Gerhard Winkler (München 1996)
- Porphyrius (Ed. 1982): Porphyrius, *Vie de Pythagore*, hg. v. Edouard des Places (Paris 1982)
- Strabon (Ed. 2004): Strabon, *Geographika* 3: Buch IX–XIII: Text und Übersetzung, hg. v. Stefan Radt (Göttingen 2004)
- Abbott u.a. 2016: B. P. Abbott – R. Abbott – T. D. Abbott – M. R. Abernathy, *Observation of Gravitational Waves from a Binary Black Hole Merger*, *Physical Review Letters* 116, 2016, 061102–061101-061102-061116
- Abbott u.a. 2017: B. P. Abbott – R. Abbott – T. D. Abbott – M. R. Abernathy, *The Basic Physics of the Binary Black Hole Merger*, *Annalen der Physik* 529, 2017, e-Print, 1600209–1600201-1600209-1600217
- Abbott u.a. 2021: B. P. Abbott – R. Abbott – T. D. Abbott – S. Abraham, *A Gravitational-Wave Measurement of the Hubble Constant Following the Second Observing Run of Advanced LIGO and Virgo*, *Astrophys* 909, 2021, e-Print
- Aertsen – Speer 1998: J. A. Aertsen – A. Speer (Hg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter* (Berlin 1998)
- Christensen 2006: T. Christensen (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (Cambridge 2006)
- Ausst. Kat. Paris 2004: *Moyen Âge. Entre ordre et désordre* Paris, Musée de la musique, 26.03.–27.06.2004 (Paris 2004)
- Dietrich 2006: W. Dietrich, David. *Der Herrscher mit der Harfe, Biblische Gestalten* 14 (Leipzig 2006)

- Einstein 1916: A. Einstein, Näherungsweise Integration der Feldgleichungen der Gravitation, Sitzungsbericht der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1, 1916, 688–696
- Einstein 1918: A. Einstein, Über Gravitationswellen, Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1, 1918, 154–167
- Feller – Sbaffi 2018: M. Feller – E. Sbaffi, Musicum versus Cantor. Una perspectiva histórica acerca da dicotomia entre o Músico Prático, *PER MUSI: Revista Academia de Musica* 38, 2018, 11–19
- Gerbert 1905: M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (St. Blasien 1905)
- Gracyk – Kania 2011: T. Gracyk – A. Kania (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (Oxford 2011)
- Greene 2003: B. Greene, *The Elegant Universe. Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory* (New York 2003)
- Greene 2007: B. Greene, *The Fabric of Cosmos. Space, Time, and the Texture of Reality* (London 2007)
- Gressmann 1930: H. Gressmann, *Die orientalischen Religionen im hellenistisch-römischen Zeitalter* (Berlin 1930)
- Haarmann 1996: H. Haarmann, *Die Madonna und ihre griechischen Töchter. Rekonstruktion einer kulturhistorischen Genealogie* (Hildesheim 1996)
- Hammerstein 1959: R. Hammerstein, *Instrumenta Hieronymi*, *Archiv für Musikwissenschaften* 16, 1959, 117–134
- Hammerstein 1964: R. Hammerstein, *Die Musik in Dantes Divina Commedia*, *Deutsches Dante Jahrbuch* 41, 1, 1964, 59–125
- Hammerstein 1974: R. Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* (Bern 1974)
- Hammerstein 1980: R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern 1980)
- Heilmann 2007: A. Heilmann, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von »De institutione musica«* (Göttingen 2007)
- Jeannin 2009: J. C. Jeannin, *Melodies liturgiques. Syriennes et chaldeennes* (Piscataway 2009)
- Johannes 2004: Th. K. Johannes, *Plato's natural philosophy. A Study of the Timaeus-Critias* (Cambridge 2004)
- Kragh 2007: H. Kragh, *Conceptions of Cosmos. From Myths to the Accelerating Universe. A History of Cosmology* (New York 2007)
- Von Möllendorff 2015: N.-J. von Möllendorff, *Musica mundana und der ›Homo musicus‹. Kosmos und Mensch als Klang und Resonanzraum*, in: G. Mierke – C. Rolker (Hg.), *Klangräume des Mittelalters* (Bamberg 2025)
- Strauven – van Reeth 2008: P. Strauven – J. M. F. van Reeth, *De Harmonie der Sferen en het ontstaan van de muzikale modi*, *Handelingen* 62, 2008, 95–118
- Strauven – van Reeth 2009: P. Strauven – J. M. F. van Reeth, *Pythagoras. The Origins of Musical Modi, and the Dactyls*, in: R. Dumbrell – J. Finkel (Hg.), *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology* (London 2009) 63–71

- Werner 1948a: E. Werner, The Origins of the Eight Modes of Music (Octoechos), Hebrew Union College Annual 21, 1948, 211–255
- Werner 1948b: E. Werner, The Oldest Sources of Octave and Octoechos, Acta Musicologica 20, 1948, 1–9
- Zahlten 2004: J. Zahlten, Zur christlichen Kosmologie in der Kunst des Mittelalters, in: J. Hübner (Hg.), Theologie und Kosmologie. Geschichte und Erwartungen für das gegenwärtige Gespräch (Tübingen 2004) 169–184

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: [/web/20241203224719/https://musikgeschichte.kssso.ch/img/boethius_gelehrte.png](http://web/20241203224719/https://musikgeschichte.kssso.ch/img/boethius_gelehrte.png) (3.12.2024)
- Abb. 2: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana
- Abb. 3: Wien, Österreichische Nationalbibliothek/(PDM)
- Abb. 4: Cambridge, The Master and Fellows of Trinity College
- Abb. 5: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glasgow_University_Library_MS_Hunter_229_\(U.3.2\),_folio_21V.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glasgow_University_Library_MS_Hunter_229_(U.3.2),_folio_21V.jpg) (26.11.2024)/Jaqcke/(PDM)



**GENAU GENOMMEN
KOMMT DIE SUCHE
nach einer politischen
Bedeutung in der
Architektur und
erst recht im Städtebau
von vornherein der Suche
nach der Stecknadel im
Heuhaufen gleich**

Rasterstadtethik


Julian Schreyer

In den Achtzigerjahren erlebte der Begriff der Gleichheit innerhalb der Klassischen Archäologie eine seiner vorläufig letzten Konjunkturen. Er tat dies im Rahmen einer städtebaulichen Inselfdiskussion, welche die Bauforscher Wolfram Hoepfner und Ernst-Ludwig Schwandner ausgelöst hatten. Hoepfner und Schwandner rückten nach Ausgrabungen in der um die Mitte des vierten Jahrhunderts vor Christus gegründeten Stadt Kassope das Phänomen antiker orthogonaler Planstädte wieder in den Fokus (Abb. 1–2). Sie werteten dieses Phänomen als Ausdruck einer egalitären Gesellschaftsstruktur oder zumindest einer egalitären Gesellschaftsidee.¹



Abb. 1: Kassope, Agora und Umgebung von Süden

Julian Schreyer (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie);
julian.schreyer@fau.de;

 © Julian Schreyer 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

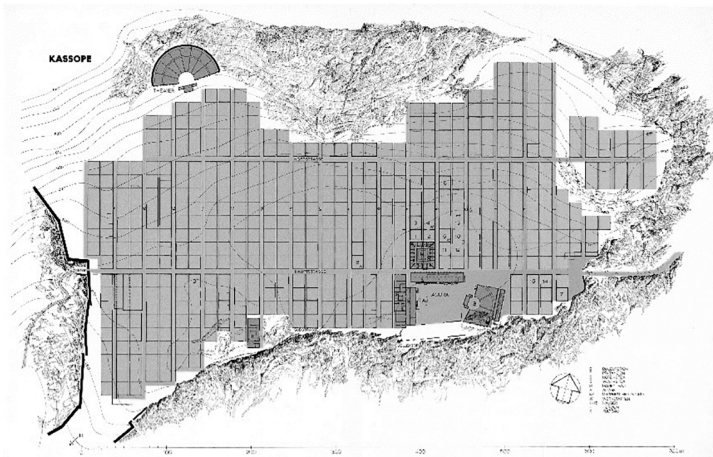


Abb. 2: Kassope, ergänzter Stadtplan mit Hervorhebung erhaltener Mauerzüge

Bereits ab dem achten Jahrhundert vor Christus waren – so scheint es – vor allem in Unteritalien griechische Städte mit langgestreckten Häuserblocks teils variierender Ausrichtung, sogenannte Streifenstädte, angelegt worden.² Dieses System wurde im fünften Jahrhundert verfeinert und vereinheitlicht. Es konnte sich fortan unter anderem durch hochgradig standardisierte Reihenhäuser auszeichnen, sogenannte Typenhäuser.

Die Weiterentwicklung lässt sich womöglich mit dem Wirken des Hippodamos von Milet in Verbindung bringen, der im selben Jahrhundert mehrere Stadtplanungen verantwortete.³ Aristoteles berichtet über ihn: »Hippodamos, der Sohn des Euryphon aus Milet, – der die Aufteilung der Städte erfand und den Piräus einteilte und aus Ehrgeiz auch sonst in seinem Leben sehr auffällig war, sodass einige fanden, er lebe zu extravagant mit der Masse der Haare und kostbarem Schmuck, außerdem mit einem einfachen, aber warmen Kleide, das er nicht nur im Winter, sondern auch in der heißen Jahreszeit trug, und der außerdem auch als kundig in der Naturphilosophie gelten wollte – war der erste, der etwas über den besten Staat zu sagen versuchte, ohne Politiker zu sein.«⁴

Wenn Hippodamos der Erfinder der Stadtaufteilung war, fragt sich, welche Kriterien er dabei verfolgte. Untergliederte er das Stadtgebiet in funktionale Areale, etwa für Wohnen, Politik und Religion? Oder ist der auch Zusatz, Hippodamos habe etwas über den besten Staat sagen wollen, auf seine konkreten Stadtgrundrisse zu beziehen? Müsstent wir demnach von einer staatstheoretisch fundierten Stadtplanung ausgehen?

Hoepfner und Schwandner jedenfalls interpretierten die Gleichförmigkeit der griechischen Planstadt, zumal in ihrer hippodamischen Ausprägung, als Instrument einer starken soziopolitischen Nivellierung. Demnach rangiere der städtische Grundriss auf einer Ebene mit Phänomenen wie einer einheitlichen Verteilung von Trinkwasseranschlüssen, einer gezielt verringerten Spanne der Lohnniveaus bei staatlichen Aufträgen oder einer Gesetzgebung gegen Gräberluxus (Abb. 3). Sie alle seien in ein radikaldemokratisches Programm der verantwortlichen Volksversammlung eingebettet gewesen.

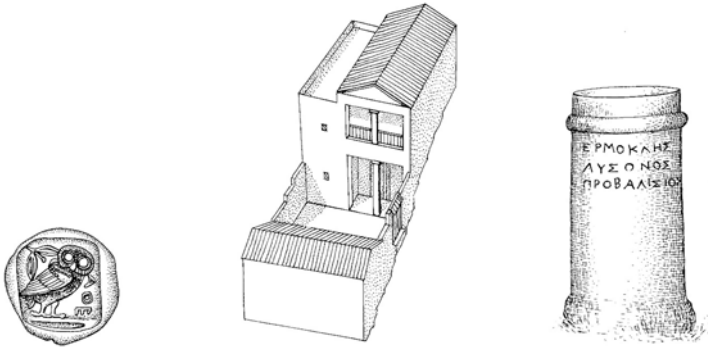


Abb. 3: Demokratische Isonomie durch Didrachmon, Typenhaus und Typengrabstein?

Die Kritik an der Vorstellung einer in Stein gegossenen Staatsform oder Gesellschaftsidee ließ nicht lange auf sich warten. Erhellend ist das Vorwort, das die beiden Bauforscher bei dem Althistoriker Christian Meier für die erste Auflage ihres Buchs »Haus und Stadt im klassischen Griechenland« von 1986 in Auftrag gegeben hatten. Darin äußerte Meier derart grundlegende Bedenken zur zentralen These des Buchs, dass das Vorwort bei der zweiten Auflage von 1994 gestrichen wurde: »Wenn die Schlüsse richtig wären, müssten wir über die griechische Polis des fünften Jahrhunderts, speziell über Athen, radikal umdenken. Aber das ist gewiss nicht der Fall.«⁵ Daneben lohnt sich ein Blick in die Diskussionsmitschriften eines von Hoepfner und Schwandner mitverantworteten Symposions, das 1987 in Konstanz stattfand und den Titel »Demokratie und Architektur« trug. Die Liste der dort nachlesbaren und seither in vielfacher Abschattung immer neu vorgetragenen Einwände ist lang.⁶

Einige Beispiele für Vorbehalte grundsätzlicher, methodischer Natur.

Erstens könne nur scheinbare Gleichheit vorliegen, sobald sich in einer bestimmten Hinsicht eine Form von Ungleichheit beobachten lasse. Aber auch ohne konkrete Evidenz könnten neben rasterförmigen Stadtgebieten auch großzügiger bemessene Quartiere wie auch ärmlichere Behausungen existiert haben. Die im Stadtplan ausgemachte Gleichheit könne dann also höchstens auf einen Teil einer Gesellschaft zutreffen.

Zweitens sei Gleichheit nicht gleich Gleichheit. Platon unterscheidet erstmals konsequent zwischen dem, was später arithmetische und geometrische beziehungsweise proportionale Gleichheit genannt wird. Im einen Fall kommt allen Menschen gleich viel zu. Im anderen Fall bekommt jeder genau so viel, wie ihm nach seinen Leistungen zusteht.⁷

Drittens könne unter politischer Gleichheit nicht ohne Weiteres die Vorstellung von Besitzgleichheit subsumiert werden; und das eröffne die Möglichkeit, sich in manchen Kontexten selbstverständlich der Normierung zu unterwerfen, es im Privaten aber ganz anders zu halten, ohne damit Anstoß zu erregen.

Viertens besitze der in Zusammenhang mit gerasterten Städten gern gebrauchte Begriff der Isonomie, Gleichordnung, eine stark oligarchische, gegen die Tyrannis gericht-

tete Bedeutung. Mit einer angenommenen demokratischen Programmatik könne diese Isonomie somit nicht in Verbindung gebracht werden.

Und fünftens sei nicht nur der antike Gleichheitsbegriff nicht zwangsläufig demokratisch gefärbt. Dasselbe gelte nämlich auch für die antiken Planstädte, von denen keineswegs alle immer eine demokratische Verfassung aufweisen – eine Feststellung, die mit Blick auf die Regelmäßigkeit absolutistischer Planstädte, nationalsozialistischer Wohnsiedlungen oder sozialistischer Plattenbauten ohnehin kaum überraschen wird.

Weitere erhobene Einwände setzen beim Augenblick der Stadtgründung an; die in diesem Moment wirksame Normierung des Stadtbildes hätte andere Gründe. Denkbar wären etwa ästhetisches Gefallen an der einheitlichen Struktur der Stadt, die ebenso suggestive wie pragmatische Bedeutung regelmäßiger Zahlenrelationen, praktische Erfordernisse von Lichteinfall, Windexposition und Wasserableitung, oder auch die Einsparung von Bauressourcen durch geteilte Außenwände. Die Annahme einer egalitären Nivellierung werde damit automatisch hinfällig.

Auch die allmähliche Etablierung sozialer Ungleichheiten im Laufe der längerfristigen Nutzung einer Planstadt führen die Kritiker ins Feld – schließlich wurden nicht selten Grundstücke zusammengelegt und einzelne Anwesen erweitert. Die im Altertum gelegentlich erhobene Forderung, Grund und Boden neu zu verteilen, um solche Besitzungleichheiten auf einen vermeintlichen Ursprungszustand zurückzusetzen, seien in der Praxis so gut wie nie verwirklicht worden.

Grenzen politischer Semantik

Nach aller geäußerten Kritik geriet die noch unbeantwortete Frage zum Verhältnis zwischen antiker Planstadt und Gleichheitsvorstellungen seit dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts weitgehend aus dem Blick. Wieso unbeantwortet?

Die vorgetragenen Einwände fußen auf der Vorstellung, absolute Gleichheit sei möglich; einer Vorstellung, die zu enormen, logischen Widersprüchen führt. Denn Gleichheit kann ohnehin immer nur die Übereinstimmung in mehreren Merkmalen bei klarer Verschiedenheit in wenigen Merkmalen sein, andernfalls läge Identität vor.⁸ Muss die Diskussion um die gesellschaftlich-ideologische Semantik der antiken Rasterstadt also neu aufgerollt werden?

Das Problem liegt noch tiefer. Genau genommen kommt die Suche nach einer politischen Bedeutung in der Architektur und erst recht im Städtebau nämlich von vornherein einer Suche nach der Stecknadel im Heuhaufen gleich.⁹ Ein Blick auf die fundamentalen Ontologien unserer materiellen Umwelt macht dies rasch deutlich. Ideen schlagen sich nach der platonischen Lehre allenfalls höchst korrumpiert und entstellt in den materiellen Dingen nieder; Entsprechendes würde, folgten wir versuchsweise dieser Auffassung, konsequenterweise auch für die Idee der Gleichheit und die materiellen Städte der Griechen gelten. Der aristotelische Ansatz dagegen sieht Materie und Formen in einem untrennbaren Zusammenhang, noch dazu einem Zusammenhang, der einer fortwährenden Transformation unterliegt. Jede geometrische Form, etwa ein Quader, bedarf eines materiellen Trägermaterials, etwa Lehm oder Marmor. Umgekehrt kann ein Material wie

Lehm gar nicht anders als in einer Form, etwa eines Klumpens oder Quaders in Erscheinung treten.

Speziell für die Architektur zeigt der Architekturtheoretiker Jörg Gleiter drei zentrale Implikationen des aristotelischen Hylemorphismus auf.¹⁰ Erstens Formüberschuss: Ein Stoff kann ganz unterschiedliche Formen annehmen. Er beinhaltet zahllose Potentialitäten, aus denen der Baumeister – oder wer auch immer – genau eine herausgreift. Zweitens die Erkenntnistheorie: In die Formung eines Stoffes fließt vor allem technisches Wissen des Handwerkers ein. Umgekehrt kann aber auch aus der Materialform ›Wissen‹ abgeleitet werden. Drittens ein konstruktives Prinzip: So groß die Freiheiten auch sein mögen, mit denen der Baumeister durch den Formüberschuss ausgestattet ist, so sehr unterliegt der bautechnische Hylemorphismus doch der Notwendigkeit, dass sich der zugehauene Quaderstein oder der gebrannte Lehmziegel am Ende in einen konstruktiven Zusammenhang einfügen soll. Er soll Teil einer Wand und einer Mauer werden, und genauso geht es weiter: Die einzelne Mauer wiederum ist von vornherein darauf angelegt, sich mit weiteren Mauern zu einem Raum zu verbinden, der Raum mit weiteren Räumen zu einem Haus, weitere Häuser zu einem Block, weitere Blocks zu einem Stadtbild.

Welche Ontologie man auch anwendet: Die Suche nach dem konkreten, materiell-visuellen Niederschlag eines abstrakten, politischen Schlagworts wie dem der Gleichheit erscheint vor diesem Hintergrund kein besonders aussichtsreiches Unterfangen zu sein. Entweder können wir gar nicht wissen, wie eine materialisierte Gleichheit aussehen soll, und müssen damit rechnen, höchstens stark entstellte Derivate dieses Begriffs vorzufinden. Halten wir diese Sicht nicht für plausibel, müssten wir auf die aristotelische Taxonomie umschwenken; um dann festzustellen, dass in der wechselvollen Biographie eines antiken Stadtbildes eine egalitäre Wertvorstellung nur als einer von mehreren Unterpunkten und als eines von mehreren Prinzipien aufscheinen kann, nämlich als dasjenige des erkenntnistheoretischen Prinzips. Das macht es methodisch nicht leichter.

Es entsteht der Eindruck, dass die vor vier Jahrzehnten geführte Debatte um den egalitären Grundriss griechischer Städte allzu optimistisch von der sprachanalytischen Vorstellung ausging, Architektur sei Träger von Bedeutungen, auch politischen Bedeutungen. Die Zyklen, in denen solche Vorstellungen einer ›architecture parlante‹ in der europäischen Geistesgeschichte abwechselnd ausgerufen und anschließend obsolet wurden, sprechen eine eigene Sprache. Die allgemeine Ratlosigkeit, die sich am vorläufigen Schlusspunkt der stadarchäologischen Gleichheitsdebatte breit machte, war also vielleicht schon von Anfang an in ihr angelegt.

Ethische Dimensionen

Vielversprechender als im urbanistischen Befund auf die Suche nach spezifischen, politischen Bedeutungen zu gehen – was im Übrigen auch das Risiko bürge, antike Ideologeme von Isonomie et cetera unkritisch zu reproduzieren – scheint es, nach der ethischen Bedeutung eines erkennbar normierten Stadtbildes zu fragen.

Fassen wir dazu die Ausgangslage nochmals zusammen. Städte wie der Piräus, Priene, Olynth und viele andere setzten sich fast vollständig aus korrespondierenden Grund-

formen von radikaler Einfachheit zusammen (Abb. 4). Mittels gerader Linien wurden Verkehrsflächen definiert, also Plätze, Straßen, Gassen. Dazwischen wurden rechteckige Grundstückspartellen einheitlicher Proportion und Größe aufgespannt. Die Partellen bebaute man bis zum Rand mit Räumen, Verteilergängen, Treppenhäusern, Innenhöfen und Dachkonstruktionen. Bei solchen Bauten handelte es sich im Prinzip um Quader und Prismen, die in Größe und Lage auch parzellenübergreifend miteinander korrespondierten.

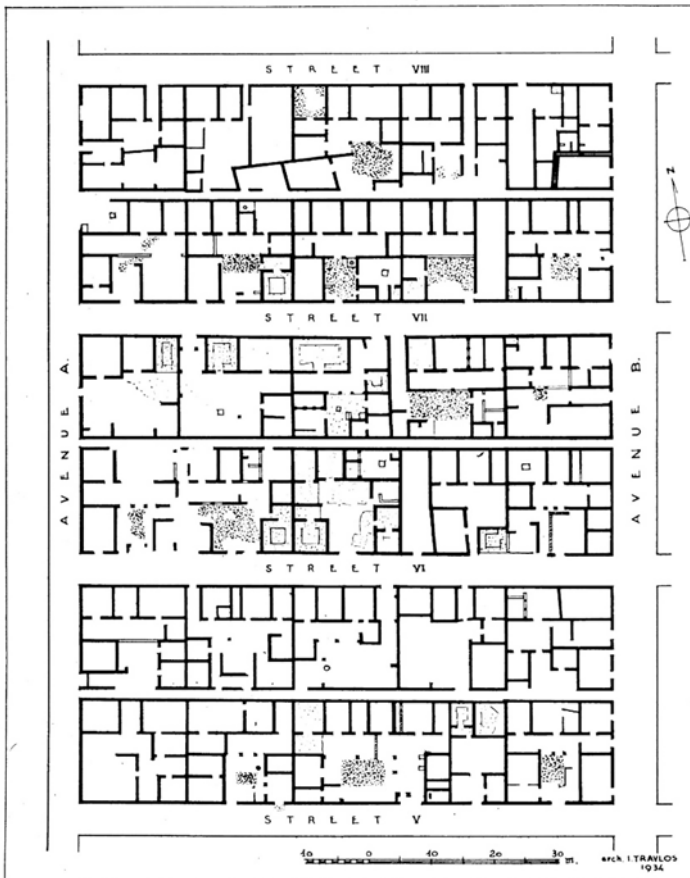


Abb. 4: Olynth, Blocks AV bis AVII

Zwar kam es gegenüber dieser geometrisch klaren Struktur in der konkreten Ausführung normalerweise zu Abweichungen aller Art, etwa durch Wahlmöglichkeiten bereits bei der Grundrissplanung und erst recht durch bauliche Modifikationen im Laufe der Zeit.¹¹ Diese Modifikationen waren einerseits weder so gering, dass sie im Plan nicht mehr erkennbar wären. Sie waren aber in der Regel auch nicht so tiefgreifend, dass es

das System der klaren Formen gänzlich tilgen würde. Die klaren Formen bildeten somit weiterhin Bezugssystem jeder leiblichen und visuellen Interaktion mit dem Stadtkörper.

Das Stadtbild setzte sich also aus geometrischen Modulen übereinstimmender Ausrichtung, Proportionierung und Größe, aber unterschiedlicher Lage zusammen. Zwischen den Modulen herrscht weder Ähnlichkeit noch Identität, sondern Gleichheit. Inwiefern ist dieser formale Zusammenhang aber auch als ein ethischer Zusammenhang zu verstehen?¹²

Betrachtet man die Rasterstadt vor der Kontrastfolie des entgegengesetzten Extrems eines entropisch wuchernden Siedlungskonglomerats (Abb. 5), lassen sich drei Perspektiven herausarbeiten. Erstens besaß eine möglichst rationale und auf einfachen geometrischen Elementen beruhende Rasterstruktur bereits während der Planungs- und Bauphase einen großen Vorzug: Sie kam mit einem Minimum an Entscheidungen und Kommunikation aus. Dies führte zu Effizienz und Kostenersparnis. Im Zusammenspiel der vielen beteiligten städtebaulichen Akteure schuf es produktive Transparenz.

Zweitens profitiert der Städtebau auch unter hygienischen Gesichtspunkten von einer Rasterstruktur. Geradlinige Straßen in zumeist nicht völlig planem Gelände wurden bei Regen effektiver von Unrat gereinigt, egal ob sie über einem Abwasserkanal verliefen oder selbst als Kanalisation dienten. Seit dem Werk »Über Luft, Wasser und Ortslagen« im Corpus Hippocraticum aus dem fünften Jahrhundert vor Christus verweisen antike Traktate stereotyp auf die Notwendigkeit, klimatische Rahmenbedingungen zu berücksichtigen. Dabei gewinnt die Ausrichtung von Architektur zu Sonne und Wind ihre Relevanz fraglos erst dann, wenn sie nicht ein einzelnes Haus oder ein Quartier betrifft, sondern möglichst alle Teile einer Stadt.

Neben einer solchen Verbesserung der Lebensbedingungen kann sich die Rasterstadt aber auch auf den Zugriff des Menschen auf seine Umwelt auswirken. Sie begünstigt nämlich – drittens – gewissermaßen ein vergleichendes Sehen im städtischen Zusammenhang. Der Betrachter wird durch einfache Strukturen in die Lage versetzt, ohne größere Schwierigkeiten Vergleiche innerhalb einer Stadt und zwischen den baulichen Hüllen ihrer Bewohner anzustellen.¹³ So ließ sich ohne Weiteres erkennen, wenn sich ein Haus über die gemeinsame Fassadenlinie oder auf benachbarte Parzellen ausgedehnt hatte. Auch die Skala von repräsentativen über unauffällige bis hin zu vernachlässigten und verfallenen Gebäuden – alles Eigenschaften, die sich vornehmlich durch eine solche vergleichende Betrachtung erkennen und bewerten lassen – trat im normierten Bezugssystem in gesteigerter Klarheit zutage. Sie tat dies nicht nur zwischen unmittelbar benachbarten Häusern, sondern auch über größere innerstädtische Distanzen hinweg. Die Parzellen und Behausungen einer Stadt werden zu wechselseitigen Tertia Comparationis.

Das vergleichende Sehen in der Rasterstadt wie auch in einem rasterförmigen Stadtviertel könnte man als ein ideologisch offenes Sehen bezeichnen. Es ist unabhängig von Verfassungen und politischen Strukturen und hat in einer radikaldemokratischen Polis genauso seinen Platz wie in einer hellenistischen Königsmetropole. Wer von der arithmetischen Gleichheit aller Bürger ausging, der musste sich zwangsläufig an jeder, anhand der grundlegenden Ordnungsstruktur leicht bestimmbaren Verschiedenheit stoßen. Wer dagegen einen proportionalen Gleichheitsbegriff für angemessen hielt, mag umgekehrt die weitgehende Normierung der Straßenrandbebauung als unbefriedigend

empfunden haben.¹⁴ Das historische Phänomen der orthogonalen Planstadt und ihrer Typenhäuser als urbanistische Folie hat das Potential, zu einer alltagsfundierte und vorschlaglichen Arbeit am Begriff der Gleichheit beizutragen.

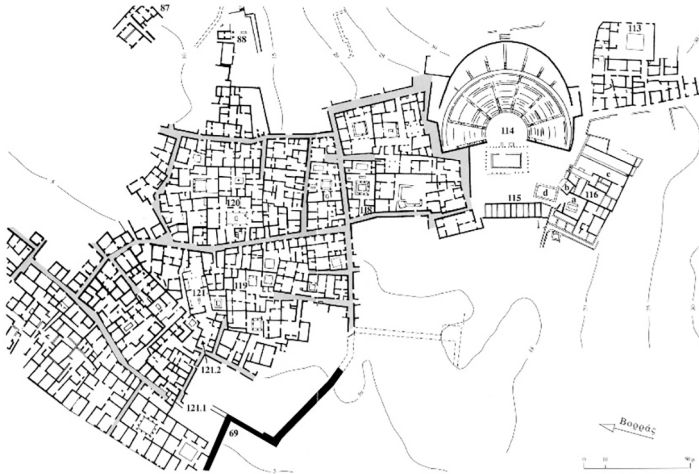


Abb. 5: Delos, Theaterquartier

Anmerkungen

- 1 Hoepfner – Schwandner 1986; 1994; Schuller u.a. 1989. Zu philosophischen und politischen Gleichheitskonzepten, zu denen eine solche Lesart des urbanistischen Befundes in Relation zu setzen wäre, vgl. Müller 1965 und Schubert 2021.
- 2 Haug 2007; Mertens 2014.
- 3 Schubert – Muss 1983/1984; Gehrke 1989; Szidat 1980; Raeck 2005.
- 4 Aristot. pol. 1267b: Ἴπποδάμος δὲ Εὐρυφώντος Μιλήσιος (ὅς καὶ τὴν τῶν πόλεων διαίρεσιν εὗρε καὶ τὸν Πειραιᾶ κατέτεμεν, γενόμενος καὶ περὶ τὸν ἄλλον βίον περιττότερος διὰ φιλοτιμίαν οὕτως ὥστε δοκεῖν ἐνίοις ζῆν περιεργότερον τριχῶν τε πλήθει καὶ κόσμῳ πολυτελεῖ, ἔτι δὲ ἐσθῆτος εὐτελοῦς μὲν ἀλεινῆς δέ, οὐκ ἐν τῷ χειμῶνι μόνον ἀλλὰ καὶ περὶ τοὺς θερινοὺς χρόνους, λόγιος δὲ καὶ περὶ τὴν ὄλην φύσιν εἶναι βουλόμενος) πρῶτος τῶν μὴ πολιτευομένων ἐνεχειρήσῃ τε περὶ πολιτείας εἰπεῖν τῆς ἀρίστης. Übers. O. Gigon, abgeändert.
- 5 Meier 1986, X.
- 6 Eine der vorläufig letzten Wortmeldungen: Lohmann 2018/2019.
- 7 Plat. leg. 757 a-c: δυσὶν γὰρ ἰσοτήτοι οὖσαι, ὁμνύμοι μὲν, ἔργῳ δὲ εἰς πολλὰ σχεδὸν ἐναντίαι, τὴν μὲν ἑτέραν εἰς τὰς τιμὰς πᾶσα πόλις ἰκανὴ παραγαγεῖν καὶ πᾶς νομοθέτης, τὴν μέτρῳ ἴσην καὶ σταθμῷ καὶ ἀριθμῷ, κλήρῳ ἀπευθύνων εἰς τὰς διανομὰς αὐτήν: τὴν δὲ ἀληθεστάτην καὶ ἀρίστην ἰσότητα οὐκέτι ῥᾶδιον παντὶ ἰδεῖν.

Διὸς γὰρ δὴ κρίσις ἐστὶ, καὶ τοῖς ἀνθρώποις ἀεὶ σμικρὰ μὲν ἐπαρκεῖ, πᾶν δὲ ὅσον ἂν ἐπαρκεῖσι πόλεις ἢ καὶ ἰδιώταις, πάντ' ἀγαθὰ ἀπεργάζεται· τῷ μὲν γὰρ μείζονι πλείω, τῷ δ' ἐλάττωσι σμικρότερα νέμει, μέτρια διδοῦσα πρὸς τὴν αὐτῶν φύσιν ἑκατέρω, καὶ δὴ καὶ τιμὰς μείζουσι μὲν πρὸς ἀρετὴν ἀεὶ μείζους, τοῖς δὲ τοῦναντίον ἔχουσιν ἀρετῆς τε καὶ παιδείας τὸ πρέπον ἑκατέροις ἀπονέμει κατὰ λόγον. ἔστιν γὰρ δήπου καὶ τὸ πολιτικὸν ἡμῖν ἀεὶ τοῦτ' αὐτὸ τὸ δίκαιον: οὗ καὶ νῦν ἡμᾶς ὀρεγομένους δεῖ καὶ πρὸς ταύτην τὴν ἰσότητά, ὣς Κλεινία, ἀποβλέποντας, τὴν νῦν φουομένην κατοικίζειν πόλιν. – »Von den zwei Gleichheiten, die es gibt und die zwar denselben Namen haben, in Wirklichkeit aber in vielem einander geradezu entgegengesetzt sind, vermag die eine jeder Staat und jeder Gesetzgeber bei den Ehrungen einzuführen, nämlich die nach Maß, Gewicht und Zahl gleiche, indem er sie bei den Verteilungen durch das Los herstellt; aber die wahrste und beste Gleichheit vermag nicht mehr jeder so leicht zu erkennen. Denn sie besteht in einer Entscheidung des Zeus, und den Menschen steht sie immer nur in geringem Umfang zu Gebote; doch alles, was davon etwa den Staaten oder auch den einzelnen zu Gebote steht, das bewirkt lauter Gutes. Dem Größeren teilt sie nämlich mehr, dem Kleineren weniger zu und schenkt so jedem das, was seiner Natur angemessen ist; und so misst sie auch den an Tugend Größeren stets größere Ehren, den an Tugend und Bildung jenen Entgegengesetzten aber das jeder Seite Gebührende im entsprechenden Verhältnis zu. Denn es ist doch wohl auch das Wesen der Staatskunst für uns stets eben dies: das Gerechte. Danach müssen wir auch jetzt streben und auf diese Gleichheit, lieber Kleinias, unser Auge richten, wenn wir den jetzt entstehenden Staat gründen.« Übers. K. Schöpssau, abgeändert. – Zu den beiden Gleichheiten weiterführend Dann 1975; Thraede 1981.

- 8 Vgl. einführende Thesen zur Gleichheit bei Dann 1998.
- 9 Zur ideengeschichtlichen Tiefenschärfe jüngerer architekturtheoretischer Ansätze aufschlussreich Gleiter 2022, 199–210.
- 10 Gleiter 2022, 200–203.
- 11 Vgl. Maschek 2014.
- 12 Zu den ethischen Dimensionen von Architektur Illies – Ray 2014, 57–83.
- 13 Dies unabhängig von bzw. ergänzend zu anderen Vergleichsmitteln, beispielsweise den an den Hauseingängen von Olynth angebrachten Tafeln mit u. a. Angabe der – lageabhängig stark divergierenden – Kaufpreise, vgl. Kolb 1984, 137 f.
- 14 Beide Stadttypen unterscheidet und empfiehlt zu kombinieren Aristot. pol. 1330b.

Literatur

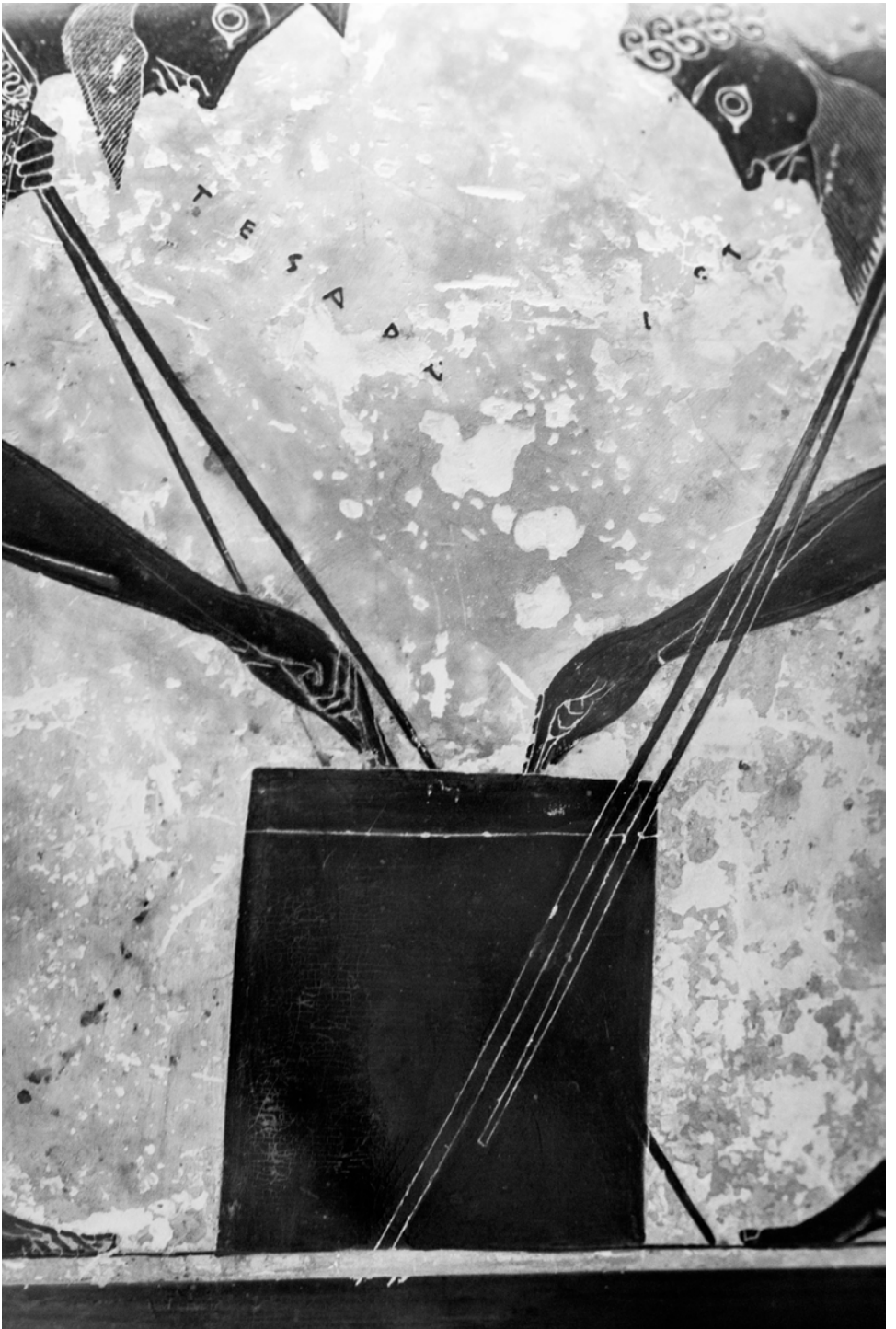
- Busquets u. a. 2020: J. Busquets – D. Yang – M. Keller (Hg.), *Urban Grids. Handbook for Regular City Design* (Novato 2020)
- Cahill 2002: N. Cahill, *Household and City Organization at Olynthus* (New Haven 2002)
- Dann 1975: *Geschichtliche Grundbegriffe II* (1975) 997–1046 s. v. Gleichheit (O. Dann)
- Dietl u. a. 2014: A. Dietl – W. Schöller – D. Steuernagel (Hg.), *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und früher Neuzeit, Akten der Internationalen Tagung Regensburg, 14.–16. November 2013* (Regensburg 2014)

- Fehr 1980: Kosmos und Chreia. Der Sieg der reinen über die praktische Vernunft in der griechischen Stadtarchitektur des 4. Jhs. v. Chr., *Hephaistos* 2, 1980, 155–185
- Gehrke 1989: H.-J. Gehrke, Bemerkungen zu Hippodamos von Milet, in: Schuller u.a. 1989, 58–69
- Gleiter 2022: J. H. Gleiter, *Architekturtheorie* (Hamburg 2022)
- Haug 2007: A. Haug, Faszination der Geometrie. Sizilische Stadtgründungen als systematische Planentwürfe?, *Hephaistos* 25, 2007, 45–67
- Hoepfner – Schwandner 1986: W. Hoepfner – E.-L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland* (München 1986)
- Hoepfner – Schwandner 1994: W. Hoepfner – E.-L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland* ²(München 1994)
- Illies – Ray 2014: Ch. Illies – N. Ray, *Philosophy of Architecture* (Cambridge 2014)
- Kolb 1984: F. Kolb, *Die Stadt im Altertum* (München 1984)
- Lampugnani 1986: V. M. Lampugnani, *Architektur als Kultur. Die Idee und die Formen* (Köln 1986)
- Lampugnani 2014: V. M. Lampugnani, Das Gespenst der Monotonie = Monotonie (2014), in: ders. (Hg.), *radikal normal. Positionen zur Architektur der Stadt* (Ostfildern 2014) 26–30
- Lohmann 2018/2019: H. Lohmann, Hippodamos und die ›Entdeckung‹ des ›Typenhau- ses‹, *Boreas* 41/42, 1–20
- Malkin 2022: I. Malkin, Reflections on egalitarianism and the foundation of Greek poleis, in: S. Greaves – A. Wallace-Hadrill (Hg.), *Rome and the Colonial City. Rethinking the Grid* (Havertown 2022) 27–40
- Maschek 2014: D. Maschek, Zwischen erdachtem, erzähltem und gebautem Raum. Eine mehrschichtige Lektüre der griechischen Stadt im 5. und 4. Jh. v. Chr., in: Dietl u.a. 2014, 53–67
- Meier 1986: C. Meier, Vorwort, in: Hoepfner – Schwandner 1986, IX–XII
- Mertens 2014: D. Mertens, Erwartung und Wirklichkeit – Stadtplanung in den griechischen Kolonien, in: Dietl u.a. 2014, 35–52
- Müller 1965: C. W. Müller, Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip des frühgriechischen Denkens (Wiesbaden 1965)
- Raeck 2004: W. Raeck, Plan und Überbau. Griechische Planstädte und ihre politische Interpretation, in: W. Raeck – D. Steuernagel (Hg.), *Das Gebaute und das Gedachte. Siedlungsform, Architektur und Gesellschaft in prähistorischen und antiken Kulturen* (Bonn 2012) 125–138
- Raeck 2005: W. Raeck, Hippodamos und Pytheos. Zum Bild des Stadtplaners in der griechischen Klassik, *Synergia. Festschrift Friedrich Krinzinger* (Wien 2005) 339–342
- Schubert – Muss 1983/1984: C. Triebel-Schubert – U. Muss, Hippodamos von Milet. Staatstheoretiker oder Stadtplaner?, *Hephaistos* 5/6, 1983/1984, 37–59
- Schubert 1996: C. Schubert, *Land und Raum in der römischen Republik. Die Kunst des Teilens* (Darmstadt 1996)
- Schubert 2021: C. Schubert, *Isonomia. Entwicklung und Geschichte* (Berlin 2021)
- Schuller u.a. 1989: W. Schuller – W. Hoepfner – E.-L. Schwandner (Hg.) *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie. Konstanzer Symposion vom 17. bis 19. Juli 1987* (München 1989)

- ShipleY 2005: G. Shipley, Little Boxes on the Hillside. Greek Town Planning, Hippodamos, and Polis Ideology, in: M. H. Hansen (Hg.), *The Imaginary Polis* (Kopenhagen 2005) 335–403
- Szidat 1980: J. Szidat, Hippodamos von Milet. Seine Rolle in Theorie und Praxis der griechischen Stadtplanung, *BjB* 1980, 31–44
- Thraede 1981: *Reallexikon für Antike und Christentum* XI (1981) 122–164 s. v. Gleichheit (K. Thraede)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0
- Abb. 2: Hoepfner – Schwandner 1994, 120 Abb. 96
- Abb. 3: Hoepfner – Schwandner 1994, Abb. 253
- Abb. 4: D. Robinson — W. Graham, *Excavation at Olynthus, Part VIII, The Hellenic House* (Baltimore 1938) Taf. 94
- Abb. 5: M. Trümper, *Die ›Agora des Italiens‹ in Delos. Baugeschichte, Architektur, Ausstattung und Funktion einer späthellenistischen Porticus-Anlage* (Rahden 2008) 1
Abb. 7



**GLEICHHEIT BEDARF
IHRER FESTSTELLUNG
durch einen menschlichen
oder göttlichen
Beobachter**

Reduplikation im Vasenbild

Julian Schreyer

Wie konkretisiert sich der Begriff der Gleichheit, wenn man vom Bildlichen ausgeht?¹ In einem ebenso exemplarischen wie experimentellen Durchgang soll diese Frage im Folgenden anhand griechischer Vasenbilder von der Mitte des siebten bis zur zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts erörtert werden. Im Fokus stehen Fälle, in denen Maler zu motivischer Verdoppelung, Verdreifachung oder Vervielfachung greifen.

Parisurteil


Auf der um 650 vor Christus angefertigten Chigikanne fordert Hermes Paris dazu auf, die Schönheit der drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite zu vergleichen und ein Urteil zu fällen (Abb. 1).² Die erhaltenen Kopfpforten der drei Göttinnen weisen große ikonographische Übereinstimmung auf, die bis in die Details der Haargestaltung reichen. Ob es klärende Attribute gab, ist unklar, Namensbeischriften tragen maßgeblich zur Unterscheidung bei. Der Ausgang der Geschichte ist bekannt: Paris wird für Aphrodite votieren, sein Urteil wird letztlich den Trojanischen Krieg auslösen.

Erregung und Fassung

Ein Fries auf der um 570 hergestellten Françoisvase spielt im Umkreis der Überwindung des Minotauros durch Theseus (Abb. 2).³ Jährlich müssen vierzehn attische Jugendliche auf die Insel gebracht und dort geopfert werden. Theseus begleitet eine solche Gruppe, kann die Gunst der kretischen Königstochter Ariadne gewinnen, den Minotauros töten und dessen Labyrinth verlassen. Die Gruppe ist gerettet.

Auf dem Fries fällt auf, dass das Bild in zwei grundlegend verschiedene Menschengruppen zerfällt. Die Jugendlichen rechts sind einerseits durch teils aristokratische Namensbeischriften individualisiert, andererseits in gleichmäßiger Ordnung und nach Ge-

Julian Schreyer (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie);
julian.schreyer@fau.de;

 © Julian Schreyer 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

schlecht alternierend aufgereiht und tanzen möglicherweise. Dagegen herrscht auf dem im linken Friesabschnitt dargestellten Schiff, dessen Mast bereits umgelegt und dessen Ruder gleichmäßig arretiert sind, heller Aufruhr. Während auf der Vase sonst sogar Gegenstände und vollständig verdeckte Personen beschriftet sind, erhalten die wild gestikulierenden Ruderleute als einzige keine Namensbeischriften. Über dieser anonymen Masse platzierten der Töpfer Ergotimos und der Maler Klitias stattdessen selbstbewusst ihre eigenen, großformatigen Künstlersignaturen. Da unklar bleibt, ob das dargestellte Geschehen vor, während oder nach der glücklichen Wendung der Geschichte spielt, kann sich die Erregung der Ruderer auf die den Passagieren drohende ebenso wie auf die überwundene Gefahr beziehen. Die jungen Aristokraten selbst erscheinen hingegen gefasst und halten zu den Ereignissen beherrschte Distanz.

Genreheroen

Eine Amphora des Exekias von etwa 540 zeigt auf einer Seite die beiden Helden Achill und Aias, die offenkundig mitten im Trojanischen Krieg in ein Spiel versunken sind (Abb. 3).⁴ Figuren, Rüstungsgegenstände und improvisierte Möbel sind spiegelsymmetrisch zueinander angeordnet. Die so erzeugte, kompositorische Geschlossenheit zwingt das Auge des Betrachters, fortwährend zwischen den beiden Helden Aias und Achill hin- und herzuspringen und feinste Unterschiede zu registrieren. Wer gewinnt das Spiel? Den Inschriften lässt sich entnehmen, dass Achill eine Vier, Aias eine Drei gewürfelt hat.

Im gegenüberliegenden Bildfeld erscheinen die Dioskuren im häuslichen Umfeld. Obgleich Zwillinge, sind Kastor und Polydeukes im Mythos gerade nicht gleich, sondern grundverschieden: Der eine ist sterblich, der andere unsterblich. Auch im Bild werden Differenzen betont, wenn auch weit weniger bedeutsame. Kastor trägt Mantel und Lanze und hält ein Pferd am Zaum. Polydeukes ist nackt und spielt mit einem Hund. Was beide Seiten der Amphora verbindet: Wie in einem Guckkasten lassen sich kriegserfahrene Männer in einer Alltagssituation beobachten, die gerade nicht dem heroischen Alltag auf dem Schlachtfeld oder der Argonautenfahrt entspricht – eine Bildstrategie, die Nikolaus Himmelmann als »heroisches Genre« bezeichnet.⁵

Negativbilder

Eine in Boston ausgestellte Vase des Andokidesmalers von etwa 520 hat zweimal das gleiche Vasenbild erhalten (Abb. 4).⁶ Es zeigt den in ein Löwenfell gekleideten Herakles, der einen Stier zum Opfer treibt. In den Händen hält Herakles Keule, Opferspieße und einen Führstrick, am Arm hängen leere Weinschläuche. Im Hintergrund wächst ein Bäumchen. Der Stier ist mit Kopfbändern geschmückt. Auf der einen Seite ist das Bild in hergebrachter schwarzfiguriger Technik ausgeführt, auf der anderen Seite in der gerade erst neu entwickelten rotfigurigen Malweise. Je nach Technik wird der schwarze Glanzton entweder für Figuren oder für den Hintergrund eingesetzt, Binnenlinien werden entweder geritzt oder mit Farbe gezogen.

Bei fotografischer Nebeneinanderstellung beider Ansichten entsteht der Eindruck eines Negativfilms oder eines Nachbildes. Im praktischen Gebrauch musste der Betrachter das Gefäß hingegen drehen oder umschreiten. Die starke motivische Übereinstimmung, ja Redundanz beider Vasenbilder erlaubte es den Handwerkern, ihre differenzierte Technikbeherrschung in größter Klarheit zu demonstrieren. Forschungsgeschichtlich führte die Gleichheit zur bis heute nicht abschließend beantworteten Frage, ob für die Dekoration des Gefäßes ein oder zwei Maler verantwortlich waren.

Auf einer ähnlich datierenden, von Andokides getöpferten Augenschale in Palermo kämpfen im Bereich des Henkels zwei Krieger mit Schild und Lanze gegeneinander (Abb. 5).⁷ Ein dritter Krieger wurde bereits getroffen und stürzt zu Boden. Auch dieses Gefäß ist in sogenannter *bilinquer* Technik, also auf der einen Seite schwarz-, auf der anderen rotfigurig dekoriert. Ein doppelter vertikaler Trennstrich unter dem Gefäßhenkel markiert die Grenze. Nicht zufällig verläuft sie exakt zwischen den beiden Kampfparteien, obwohl diese in einer kohärenten Handlung verbunden sind. Der Schild des gestürzten Kriegers kommt hauptsächlich im rechten Bildfeld zum Liegen. Sein Besitzer ist in schwarzfiguriger, der Schild selbst in rotfiguriger Technik ausgeführt. Die Dekoration auf diesem Schild ist gemäß dem waltenden Prinzip der Farbinversion wiederum schwarzfigurig angelegt – was freilich auch für den Schild des rotfigurigen Kriegers rechts gilt. Komposition, Motiv, Technikgebrauch und Farbwirkung sind auf der Vase aus Palermo strikt binär – und setzen das Binäre zugleich mit subtilen Mitteln außer Kraft.

Psychostasie

Eine um 500 hergestellte *Lekythos* im British Museum London ist ebenfalls mit einem Kampf dekoriert, nun zwischen nur zwei Helden (Abb. 6).⁸ Zwischen den Gegnern erscheint Hermes und hält eine Waage in der Hand. Auf den Waagschalen stehen zwei kleine geflügelte Wesen, womöglich »*eidola*« der Kämpfer. Auf ihrer Grundfläche nimmt Hermes eine Seelenwägung vor.⁹ Die Waage senkt sich zur Seite und mutmaßlich zu Ungunsten des rechten Helden.

Merkmalsanalyse eines Satyrs

Eine Amphora des Berliner Malers von etwa 490 trägt das Bild eines Satyrs namens *Orochares* (Abb. 9).¹⁰ Er steht auf einem schmalen, ornamentierten Standstreifen und hält in den Händen einen *Kantharos* und eine *Lyra*. Auf der gegenüberliegenden Vasenseite konzentriert sich die Darstellung ebenfalls auf den schmalen Bereich über dem Standstreifen (Abb. 10). Allerdings erscheinen hier gleich drei grundverschiedenen Wesen, die hintereinander gestaffelt sind und nicht miteinander interagieren – im Vordergrund erneut ein Satyr, diesmal mit Namen *Oreimachos*, dahinter ein Reh, zuletzt Hermes. Bei der Zuordnung von Gliedmaßen und Gegenständen lässt sich der Betrachter leicht in die Irre führen. Entgegen konventioneller Zuordnung ist es Hermes, der im Vasenbild zwei Trinkgefäße trägt, während der Satyr *Lyra* und *Plektron* hält. Anders als bei *Orochares* erscheint bei *Oreimachos*, wie in einer mathematischen Addition, das

Wesen eines Satyrs in genau fünf Elementen ins Bild gesetzt: in das Göttliche, Tierische, Mischwesenhafte, Musikalische und Berauschte.

Uniform

Auf einer in Ferrara aufbewahrten Schale des Kleophonmalers von rund 440 erscheint eine Opferprozession für Apollon (Abb. 11).¹¹ Dem Entwurf der Prozession sind stark normierte Figureschemata zugrunde gelegt. Varianz existiert in genau zwei Extremausprägungen, entweder überdeutlich oder aber kaum merklich. Im gezeigten Bildausschnitt sind zwei Rinder sowie drei in Himatien gehüllte junge Männer zu sehen. Von diesen gehen zwei gleichförmig von links nach rechts, ein dritter dreht sich zu ihnen um. Gewandfalten, Körperdrehungen und Frisuren der dargestellten Männer und Tiere werden kaum variiert. So erweist sich das homogene Tableau der Prozessionsteilnehmer als ein sorgfältiges Arrangement aus Parallelismen und Antithesen, die sich zwischen Mensch und Mensch, Tier und Tier, ja auch zwischen Tier und Mensch entfalten. Obgleich alle männlichen Prozessionsteilnehmer vielfach miteinander interagieren, sind sie durch extrem reduziertes Gestenspiel und stereotyp gesenkte Kopfhaltung charakterisiert. Die durchgängig erscheinende Affekt- und Ausdruckslosigkeit schafft eine eindruckliche Uniformität; eine Uniformität, wie sie in Extremausprägung in den hundert gleichgültigen Mienen des ungefähr gleichzeitigen Parthenonfrieses vor Augen tritt.

Bild und Gleichheitsurteil

Geht man von Vasenbildern der hocharchaischen bis hochklassischen Zeit aus, so zeichnet sich folgendes Konzept von Gleichheit ab: Gleichheit bedeutet eindeutige Übereinstimmung in einer Mehrzahl von Merkmalen bei klarer Verschiedenheit in anderen Merkmalen. Die drei zentralen Bezugsebenen für Gleichheitsurteile qua Bild sind Natur, Gesellschaft und – dazwischen angesiedelt – technisches Können. Gleichheit bedarf der Feststellung durch einen menschlichen oder göttlichen Beobachter; dieser kann sich im Bild oder vor dem Bild befinden. Ein Gleichheitsurteil treffen etwa Paris, Hermes Psychopompos oder die sich unbeeindruckt gebenden Athener auf der Françoisvase und beim Kleophonmaler. Zu einem Gleichheitsurteil herausgefordert wird der Betrachter, der etwa die massiv unterschiedenen Ruderer und Aristokraten auf der Françoisvase, die Zwillinge Kastor und Polydeukes oder die Farbeffekte einer bilingue dekorierten Vase des Andokidesmalers sieht. Im Bild überlagern sich mehrere mögliche Gleichheitsurteile: Hermes führt parallel zum Kampf zweier Helden eine Psychostasie durch; Aias und Achill messen sich nicht mit Gegnern auf dem Schlachtfeld, sondern miteinander auf dem Spielfeld.

Gleichheitsurteile sind binäre Urteile. Dazu operieren sie mit diskreten – also deutlich verschiedenen – Merkmalen, wie beispielsweise den Augenzahlen auf den Würfeln von Aias und Achill, der bipolaren Farbordnung auf der Andokidesschale in Palermo oder den Einzelbestandteilen des vom Berliner Maler körperlich ›analysierten‹ Satyrs. An Her-

mes' Seelenwage interessiert nicht, wie stark sie sich senkt, sondern auf wessen Seite sie das tut. Selbst ein Fall wie der rotfigurige Schild des schwarzfigurigen Gefallenen auf der Schale in Palermo scheint nicht ernsthaft dazu geeignet, die grundlegend antithetische Ordnung des Bildes in Frage zu stellen.



Abb. 1: Chigikanne, Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia – Parisurteil

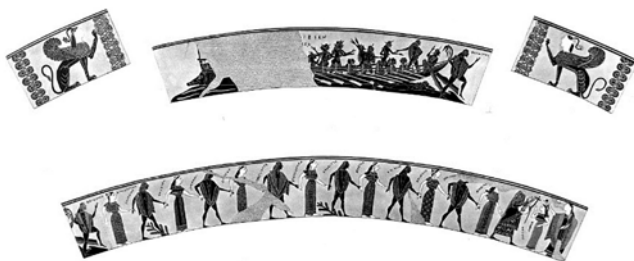


Abb. 2: Françoisvase, Florenz, Museo Archeologico Etrusco – Theseus und Ariadne

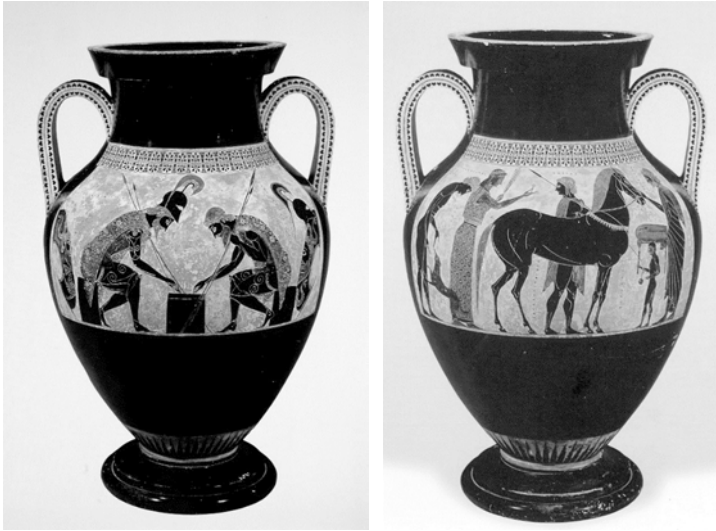


Abb. 3: Amphora des Exekias, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano – Aias und Achill am Spieltisch und die Dioskuren zu Hause

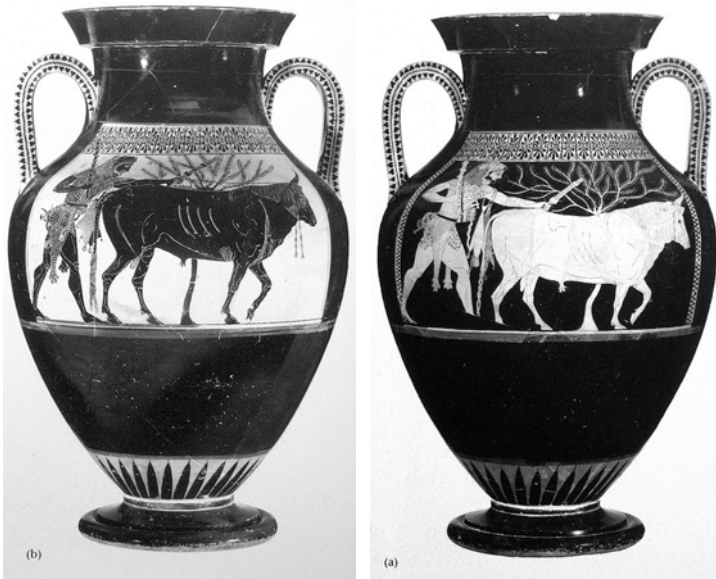


Abb. 4: Bilingue Amphora des Andokidesmalers, Boston, Museum of Fine Arts – Herakles treibt einen Stier zum Opfer



Abb. 5: Augenschale, Palermo, Museo Nazionale – Kampf mit Gefallenem

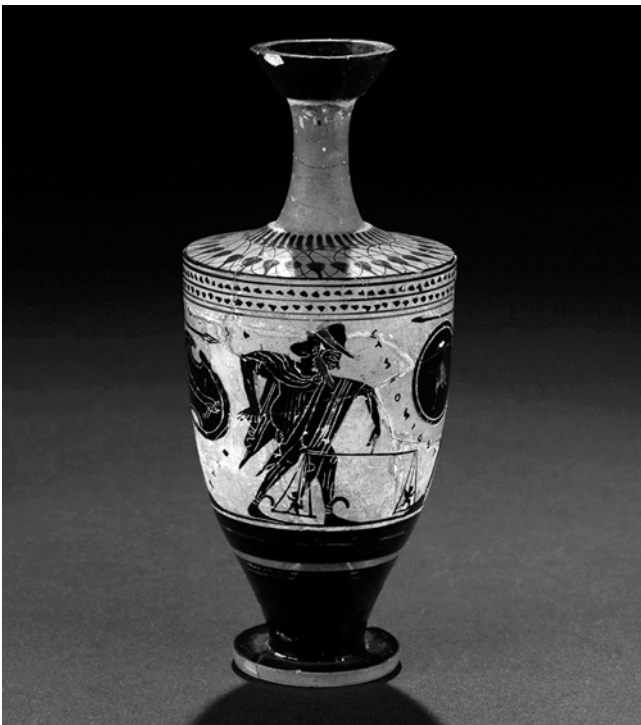


Abb. 6: Lekythos, London, British Museum – Hermes führt eine Psychostasie durch

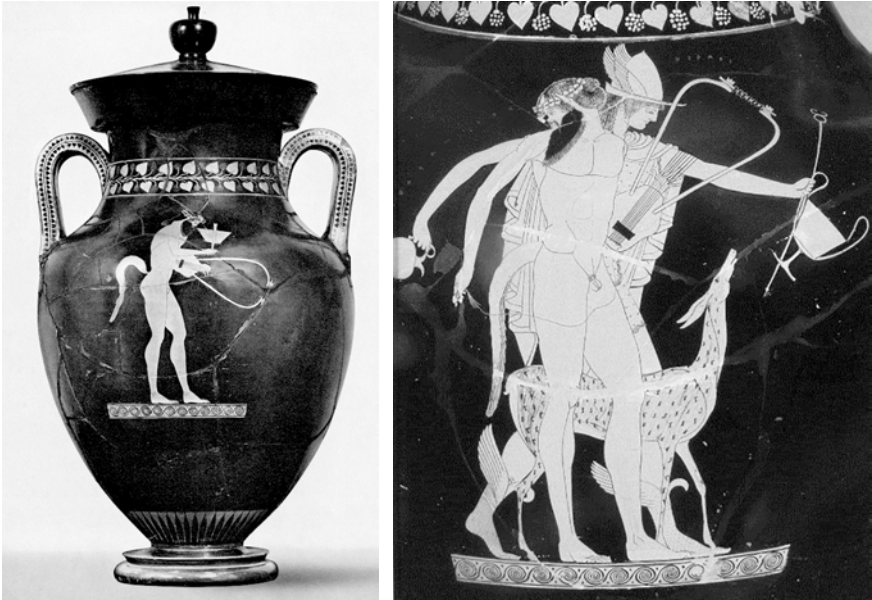


Abb. 7: Amphora des Berliner Malers, Berlin, Antikensammlung – Satyr Orochares und Satyr Oreimachos mit Reh und Hermes



Abb. 8: Krater des Kleophonmalers, Ferrara, Museo Nazionale di Spina – Opferprozession

Anmerkungen

- 1 Für eine auf Schriftzeugnisse gegründete Begriffsgeschichte der Gleichheit siehe Schlüter 1974; Dann 1975; Thraede 1981.
- 2 Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679, BAPDB 9004217.
- 3 Florenz, Museo Archeologico Etrusco Inv. 7209, BAPDB 300000.
- 4 Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, 16757; 344; BAPDB 310395.
- 5 Himmelmann 2009.
- 6 Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 99.538; BAPDB 200012.
- 7 Palermo, Museo Nazionale Inv. V 650. BAPDB 200014.
- 8 London, British Museum, Inv. 1873,0820.300, BAPD 456.
- 9 Von einer Seelenwägung berichtet auch Homer Il. 22, 208–213.
- 10 Berlin, Antikensammlung, Inv. I 2160, BAPDB 201809.
- 11 Ferrara, Museo Nazionale di Spina, Inv. 44894, BAPDB 215141.

Literatur

BAPD: Beazley Archive Pottery Database

Bader u. a. 2010: L. Bader – M. Gaier – F. Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen* (München 2010)

Bruhn – Scholtz 2017: M. Bruhn – G. Scholtz (Hg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften* (Berlin 2017)

Borbein 1998: A. H. Borbein, *Tendenzen der Stilgeschichte der bildenden Kunst und politisch-soziale Entwicklungen zwischen Kleisthenes und Perikles*, in: W. Schuller – W. Hoepfner – E.-L. Schwandner (Hg.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie. Konstanzer Symposion vom 17. bis 19. Juli 1987* (München 1989) 91–108

Cohen 2006: B. Cohen, *The Colors of Clay. Combining Special Techniques on Athenian Vases* (Los Angeles 2006)

Dann 1975: *Geschichtliche Grundbegriffe II* (1975) 997–1046 s. v. Gleichheit (O. Dann)

Giuliani 2003: L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003)

Himmelmann 2009: N. Himmelmann, *Der Ausruhende Herakles* (Paderborn 2009)

Neer 2002: R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530 – 470 B.C.E.* (Cambridge 2002)

Nusser 1974: *Historisches Wörterbuch der Philosophie III* (1974) 671 s. v. Gleichgültigkeit (K. Nusser)

Osborne 1987: R. Osborne, *The Viewing and Obscuring of the Partheon Frieze*, *JHS* 107, 1987, 98–105

Osborne 1998: R. Osborne, *Inter-Personal Relations on Athenian Pots. Putting Others in Their Place*, in: P. Cartledge – P. Millett – S. v. Reden (Hg.), *Kosmos, Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens* (Cambridge 1998) 13–36

Schlüter 1974: *Historisches Wörterbuch der Philosophie III* (1974) 671f. s. v. Gleichheit (D. Schlüter)

Thraede 1981: Reallexikon für Antike und Christentum XI (1981) 122–164 s. v. Gleichheit
(K. Thraede)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0

Abb. 2: A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder 1 (München 1904) Taf. 13

Abb. 3a: A. H. Borbein (Hg.), Das alte Griechenland. Geschichte und Kultur der Hellenen (München 1995) 314

Abb 3b: M. A. Tiverios, Elleniki Techni. Archaia Angeia (Athen 1996) 86 Abb. 47

Abb. 4a-b: J. G. Pedley, Greek Art and Archaeology (London 1993) 192 Abb. 6.73

Abb. 5: Cohen 2006, 22 Abb. 3

Abb. 6: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 7a: P. E. Arias – M. Hirmer, Tausend Jahre Griechische Vasenkunst (München 1960)
Taf. 150

Abb. 7b: A. Backe-Dahmen – U. Kästner – A. Schwarzmaier (Hg.), Von Göttern und Menschen. Bilder auf griechischen Vasen (Tübingen 2010) 19 Abb. 7

Abb. 8: S. B. Matheson, Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens (Madison 1995)
140 Abb. 123, C



**GERADE JUNGE
PRINCIPES WIE ETWA
CALIGULA UND NERO,
Domitian und Commodus
waren den einflussreichen
Consularen ihrer Zeit, die
ihre Väter hätten sein
können, auf wesentlichen
prestigeerzeugenden
Feldern unterlegen**

Konkurrenz zwischen (Un)Gleichen? Domus Augusta und senatorische Familien im Principat

Gunnar Seelentag

Anders als die Dauer des römischen Principats es vermuten lässt, war die Stellung der einzelnen Principes eher prekär als stabil; und in den Spuren antiker Quellen zur römischen Kaiserzeit hat die moderne Forschung das Verhältnis von Senat – beziehungsweise der Senatoren – zum Princeps häufig unpräzise als ›Feindschaft‹ oder ›Opposition‹ beschrieben. Die extremen Manifestationen dieser Reibungen sind zahlreiche hingerichtete, zur Selbsttötung gezwungene, verbannte oder schlicht ermordete Senatoren auf der einen Seite – und Usurpationen sowie Verschwörungen von außerhalb und innerhalb des Hofes gegen Principes auf der anderen Seite. Dieser Beitrag soll jenes spannungsreiche Verhältnis differenzierter betrachten: nämlich als eine Form des Austragens von Konkurrenz. Diese Konkurrenz wurde befördert von einer für die Akzeptanz des römischen Princeps zentralen Facette der Herrschaftsdarstellung, nämlich ›civilis‹ zu sein: ein Senator, ein Freund, ein Erster unter Gleichen.

Vor allem die deutschsprachige Forschung sieht seit der Publikation von Egon Flaig's ›Den Kaiser herausfordern‹ im Jahr 1992 den römischen Principat als ein sogenanntes ›Akzeptanzsystem‹. Das System der Principatsherrschaft sei stabil gewesen; die Zeitgenossen hätten keine Alternative zur Monarchie entwickelt. Die Stellung jedes einzelnen Princeps dagegen sei prekär gewesen. Denn ein jeder Princeps habe um seine Akzeptanz werben müssen: In beständiger enger Kommunikation mit drei gesellschaftlichen Sektoren – Senat, Legionen und der Plebs urbana der Hauptstadt – habe der Princeps plausibel machen müssen, dass er den seit Augustus historisch gewachsenen Bildern eines Guten Princeps entspreche. Allerdings hätten diese drei Sektoren deutlich verschiedene Anforderungen an die Rollen gehabt, in denen der Princeps ihnen jeweils entgegentrat. Für die Senatoren etwa sei die wichtigste Facette eines für sie ›Guten Princeps‹ gewesen, dass jener sich wie ein Senator und Freund, ein ›amicus‹, gegeben habe, indem er in Kommunikation und Performanz seine auf vielen Feldern unbestritten faktische Überlegenheit bewusst nicht demonstrierte. Sie erwarteten von ihm, ihre Gastmähler zu be-

suchen und seinerseits zu solchen einzuladen; sie erwarteten, dass er den Wangenkuss bot, nicht den Handkuss abverlangte. Kurzum: Sie wollten einen Princeps, einen ›Ersten unter Gleichen‹.

Gerade dieses Rollenspiel, mit welchem der Princeps seine feste Verankerung im senatorischen Kontext betonte und seine vermeintliche Gleichheit im Kreise seiner Statusgenossen demonstrierte, führte dazu, dass er in Taten, Habitus und Prestige vergleichbar und damit übertreffbar wurde – vor allem von den hochrangigen Mitgliedern des Senats, den gar mehrfachen Consularen und militärisch erfolgreichen Statthaltern. Tatsächlich war für die Reichsaristokratie Konkurrenz auf ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern seit der Republik der etablierte, wesentliche Modus ihrer hierarchischen Differenzierung untereinander gewesen. Wesentlich für die Akzeptanz des Princeps war es, innerhalb eines traditionellen senatorischen Referenzrahmens zu agieren, nicht innerhalb eines alternativen, monarchisch-institutionalisierten. Ein Princeps erwarb sein Prestige und seine Auctoritas – unter dieser verstehe ich die Summe der persönlichen und der von Institutionen gespendeten Macht eines Individuums und seiner daraus resultierenden Einflussmöglichkeiten – auf den gleichen Feldern, auf denen die Senatoren die ihre erwarben. Und dies bot jenen die Möglichkeit, sich mit dem Princeps zu vergleichen und ihn konkurrenzgeleitet herauszufordern.

Wichtig ist mir, festzuhalten, dass ich die in den Quellen beschriebenen Spannungen nicht auf individuelle Charakterschwächen vermeintlich ›schlechter‹ Principes zurückführe. Ich sehe in ihnen etwas Systemisches, aus dem Gefüge des Principats Resultierendes. Ich sehe die Spannungen auch nicht als Konflikte zwischen dem Princeps und ›dem Senat. Vielmehr deute ich sie als Szenarien von Konkurrenz zwischen Principes und individuellen Senatoren, vornehmlich denjenigen Consularen, welche ihn überhaupt nur konkurrenzgeleitet ›herausfordern‹ konnten.

Diese Art der Konkurrenz lässt sich mithilfe der Modelle der Soziologen Georg Simmel und – vor allem – Theodor Geiger fassen. Beide Autoren schrieben ihre Werke zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts; beider Modelle erfahren in der Alten Geschichte aktuell stetig zunehmende Aufmerksamkeit. Beide Werke betonen, dass Wettbewerb kein gewissermaßen natürliches Streben des Einzelnen um Superiorität sei. Vielmehr sei er ein Mittel, um gesellschaftliche Zusammenhänge zu erzeugen. Und hierbei unterscheidet Simmel ›Konflikt‹ und ›Konkurrenz‹. Beim ›Konflikt‹ gebe es keinen Siegespreis außerhalb der Konfrontation: Der Sieg des einen besteht in der Niederlage des anderen. Ein Beispiel hierfür wäre der Zweikampf.

Bei der ›Konkurrenz‹ hingegen liege der Kampfpfeil nicht in der Hand der Wettbewerber selbst. Der Sieg über den Gegner sei nur Mittel, um den Preis zu erlangen; oder die Konkurrenten strebten parallel auf das Ziel zu, um als Sieger den Gewinn fortzutragen. Und dieser Gewinn liege in der Gunst einer oder vieler außenstehender Personen, der sogenannten ›Dritten Instanz‹. Beispiele hierfür wären politische Wahlen oder in einer Straße nebeneinanderliegende Geschäfte mit dem gleichen Warenangebot: Hier entscheidet jeweils die Dritte Instanz, also die Wählerschaft oder Kundschaft, über den relativen Erfolg der Wettbewerber.

Potenzial für unser Szenario des Principats bietet nun im Modell Geigers der Typus der ›Rang- und Prestigekonkurrenz‹. Bei dieser geht es um die relative Distanzierung von Konkurrenten voneinander und ihre Platzierung innerhalb eines Feldes von

Akteuren, die allesamt miteinander in Konkurrenz stehen. In diesem Rahmen modellierten jüngere Arbeiten schon die inner senatorische Konkurrenz des Principats: Senatoren konkurrierten miteinander um ihren Rang im Gefüge des Senats, wofür das entscheidende Kriterium gewesen sei: ihre jeweilige Anerkennung durch die eigenen Standesgenossen – die immer potentielle Mitkonkurrenten waren! – sowie durch den Princeps. Und ich möchte nun den Princeps nicht lediglich als außerhalb dieser Konkurrenzszenerien stehenden Schiedsrichter sehen, sondern als seinerseits mitkonkurrierenden Akteur.

Einem sich aufdrängenden Einwand möchte ich vorgreifen: Es scheint mir deutlich, dass Principes und Senatoren sich in ihrer Auctoritas und den daraus jeweils resultierenden Einflussmöglichkeiten klar und nicht nur graduell unterschieden. Denn bezüglich – wenn wir es so nennen wollen – ›realer‹ Machtmittel war ihr Verhältnis auf zentralen Feldern stark asymmetrisch: etwa bezüglich des Reichtums des Princeps und seiner Sanktionsmöglichkeiten; seiner Kontrolle über Ausbau und programmatische Gestaltung des öffentlichen Raumes; wie auch bezüglich seiner Vergabe prestigeträchtiger ›honores‹, also Ämter und anderer Ehrungen.

Tatsächlich betreten wir an dieser Stelle Neuland; denn bislang wurde kein Konkurrenzmodus beschrieben, bei dem – wie im Principat – der stärkere Konkurrent in gewissen soziopolitischen Kontexten durch demonstrative Selbstbeschränkung seiner Machtmöglichkeiten die Asymmetrie des Verhältnisses immer wieder überbrückte und sich so in ein Konkurrenzverhältnis begab. Wenn in der Vergangenheit die bewusste Selbstzurücknahme römischer Principes beschrieben wurde, geschah dies unter der Prämisse, der Princeps habe diesen Habitus von einer Warte der Überlegenheit gewählt und diese durch seine jovialen Gesten auch nicht gefährdet. So betont etwa Jochen Bleicken in seiner Augustus-Biographie, jederzeit habe der Princeps die Gewalt gehabt, »dreinzuschlagen«. Doch Principes konnten ihre Akzeptanz unter den Senatoren einbüßen, wenn sie sich in ihrem Verzicht, auf unterschiedlichen Feldern ihre Machtmöglichkeiten auszuspielen, als wenig souverän erwiesen; wenn man ihr Verhalten verglich mit den proklamierten Inhalten ihrer eigenen Herrschaftsdarstellung, ein ›civilis princeps‹ zu sein; oder wenn sie gar ihre gewählte Selbstbeschränkung aufgaben und »dreinschlugen«.

Tatsächlich scheint mir ›Konkurrenz‹ ein unabdingbarer Bestandteil eines Akzeptanzsystems zu sein. Schließlich bedeutete, ›als Princeps akzeptiert zu werden‹, infolge beständiger Evaluation in der Wahrnehmung Dritter erfolgreich einen Vorsprung eingeworben zu haben gegenüber anderen, die grundsätzlich auch als Princeps hätten akzeptiert werden können. Den Princeps zu ›akzeptieren‹ bedeutete für eine Gruppe nicht in erster Linie, jenen an seinen Vorgängern oder gar an einem abstrakten Ideal gemessen zu haben, sondern an den Consularen der eigenen Zeit. Bei dieser Evaluation ging es darum, mehr Auctoritas in sich zu vereinen als andere. Nun war das Ausmaß der Auctoritas aber relativ; es veränderte sich über die Zeit und war auf beständige Performanz angewiesen, um immer wieder im Vergleich beziehungsweise eben in der Konkurrenz mit anderen vor dem Blick Dritter Instanzen verhandelt zu werden. Und bei diesen Instanzen handelte es sich neben den großen Drei des Akzeptanzsystems – also Senat, Legionen und Plebs urbana – auch um Gruppen, die im Modell von Flaig nicht ausreichend betrachtet werden, etwa Publika in den Städten des Reiches und vor allem Angehörige des Hofes.

Die Zuversicht oder Fähigkeit von Senatoren, mit dem Princeps konkurrieren zu können, basierte zum einen darauf, dass Senatoren – wie in der Republik – auch im Principat soziopolitisches Prestige im Wesentlichen nur auf dem politischen Feld erwerben konnten. Sie waren für die Positionierung ihrer eigenen Person und ihrer Nachfahren im Kreis ihrer senatorischen Statusgenossen darauf angewiesen, auf die eigenen Erfolge aus politischer Aktivität im Inneren und im Krieg deutlich hinzuweisen. Und da der Princeps zur Verwaltung des Reiches und zum Führen der Kriege senatorische Kommandeure benötigte, schuf er sich und seinen Nachfolgern beständig Konkurrenten. Zum anderen durften Senatoren zuversichtlich sein, dass der Princeps jenen Ordnungsrahmen, in welchem er sich als ›Freund‹ und Mitsenator gab, nur verlassen könnte, indem er jene wesentliche Facette seiner Herrschaftsdarstellung, ›civilis‹ zu sein, beschädigte.

Republikanische Diskursfiguren spielten durchaus eine Rolle im Konkurrenzaustrag: Die Erinnerung an freilich kaum näher zu bestimmende ›gute alte Zeiten‹ wurde argumentativ bemüht; und doch ging es auf Seiten der Senatoren nie etwa um eine Wiederherstellung der Republik. Vielmehr ging es sowohl dem Princeps wie seinen senatorischen Herausforderern darum, durch spezifisches Verhalten im Rahmen einer Distanzierungskonkurrenz im innerelitären Kontext für sich selbst und die eigene Familie Prestige zu generieren. Und Prestige generierten diejenigen, welche die ›civilitas‹ des Kaisers ausreizten und genau wegen dieser Widerständigkeit bei ihren Standesgenossen Anerkennung gewannen: Es war gewissermaßen ein Test, der ihnen, je weiter sie gehen konnten, umso mehr Prestige und Auctoritas einbrachte. Dabei brauchten sie nicht einmal unbeschadet bleiben: Sollten sie hingerichtet werden, mochten sie gar ›gloria‹ erlangen als Ikonen der ›libertas‹, Freiheit, wie dies etwa ein Thræsea Paetus unter Nero tat.

Wo für die Beteiligten die Grenze des Akzeptierten und Goutierten bei der Herausforderung eines Princeps lag, finde ich nach wie vor schwer festzumachen. Immerhin attestiert Tacitus dem Thræsea Paetus und anderen Männern, die man einst als der ›Stoischen Opposition‹ zurechnete, eine ›ambitiosa mors‹: einen Weg in den Tod, der von Geltungsbedürfnis getrieben gewesen sei. Tatsächlich mochten diese Herausforderungen des Princeps durch Einzelne deren Statusgenossen durchaus unwillkommen sein: Schließlich brachen sie mit der im Senat herrschenden Konsensfiktion und sorgten gewissermaßen für ›schlechte Stimmung‹, die alle treffen konnte. Der Princeps konnte zwar tendenziell an Ansehen gewinnen, wenn er selbst den Ordnungsrahmen nicht veränderte, sich also trotz wiederholter Herausforderung als ›civilis‹ gab. Allerdings erschien er damit eben immer stärker herausforderbar und hatte im direkten Vergleich mit den Konkurrenten wohl auch einen Teil seiner Auctoritas eingebüßt. Gerade junge Principes wie etwa Caligula und Nero, Domitian und Commodus waren den einflussreichen Consularen ihrer Zeit, die ihre Väter hätten sein können, auf wesentlichen prestigegenerierenden Feldern unterlegen. Unterschiedlich herausgefordert reagierten sie mit Hinrichtungen von Konkurrenten, was schließlich zum Tod dieser Principes durch Usurpation oder Attentat sowie zu postumer Verdammung und Pathologisierung führte.

Der in antiken Quellen wie moderner Forschungsliteratur sicherlich prominenteste Bereich von Konkurrenz zwischen Princeps und Senatoren sind militärische Erfolge. Die

antiken Zeugnisse bieten zahlreiche Beispiele von militärisch erfolgreichen Feldherren, welche die *Principes* aus ›Neid‹ oder ›Notwendigkeit‹ hätten hinrichten lassen. Doch neben dem militärischen Bereich gab es weitere Felder, auf denen *Principes* und Senatoren in Konkurrenz standen. So sei etwa auch die Abstammung eines Mannes starkes Argument gewesen, ihn als ›principabel‹ anzusehen oder nicht. Tatsächlich beobachten wir auch noch im *Principat* eine lebhaftere Memorialpraxis prominenter Familien, welche mit ihrem von jüngeren wie älteren Vorfahren errungenen Prestige *Principes* und *Domus Augusta* herausforderten – und dies natürlich auch noch nach dem Ende der julisch-claudischen Dynastie. Hatten die ersten *Principes* noch mit Familien zu tun, welche in die Republik zurückreichten, standen die *Domus Flavia* und dann die sogenannten Adoptivkaiser unter anderem Konkurrenzdruck seitens ihrer Zeitgenossen. Denn sie hatten ihre *Principate* unter Umständen begonnen, in welchen sich jeweils auch andere Kandidaten und deren Familien mit vergleichbaren Stammbäumen hätten durchsetzen können. Die *Domus Augusta* war eben nur eine senatorische Familie – wiewohl die einflussreichste.

Neben diesen Feldern beobachten wir zahlreiche andere aus Konkurrenz resultierende Herausforderungen des *Principes* durch seine Standesgenossen, etwa ein Agieren auf Feldern, welche der *Principes* eigentlich für sich monopolisieren wollte oder die Konfrontation des *Principes* vor verschiedenen Dritten Instanzen. Dies geschah – wie gesehen – im Senat, wie auch in soziopolitischen Räumen der Begegnung mit Plebs urbana oder Soldaten; und schließlich in unterschiedlichen literarischen Formaten: in anonymen wie unterzeichneten Schmähchriften wie auch in Historiographie und Tragödie. Diesen Herausforderungen vor Publika konnten *Principes* auf unterschiedliche Weisen begegnen. Da die Rolle des *Principes* als ›amicus‹ und Mitsenator essentiell für seine Akzeptanz durch seine Statusgenossen war und ein Ausbrechen aus ihr als tyrannisch semantisiert war, musste der *Principes* Konkurrenzsituationen vor allem aushalten; und das bedeutete, Herausforderungen auf gleicher Augenhöhe zu begegnen. So hätten etwa Augustus und Vespasian Schmähchriften nicht verfolgt, sondern mit Gegendarstellungen darauf reagiert. Daneben stehen zahlreiche Szenen, in welchen Senatoren und *Principes* die übliche Doppelbödigkeit ihrer Kommunikation bewusst durchbrachen; etwa Fälle des Rückzugs aus Rom, mit welchem Senatoren und auch *Principes* wie Tiberius sich der Konsensfiktion des politischen Hauptstadtraumes entzogen.

Neben der Notwendigkeit, Konkurrenz im unmittelbaren Miteinander und mit verbalen Mitteln zu begegnen, standen Versuche der *Principes*, die Parameter möglicher Konkurrenzfelder zu verändern; etwa das auf bestimmten Feldern zu erwerbende Prestige für sich und Mitglieder der *Domus Augusta* zu monopolisieren. Deutlich ist dies etwa bei öffentlichen Bauten und Spielen, besonders aber bei der Inanspruchnahme militärischen Ruhmes. Schließlich wurden ab 19 vor Christus Triumphe allein von Mitgliedern der *Domus Augusta* gefeiert, während senatorische Kommandanten das Surrogat der Triumphalinsignien zu empfangen hatten. Diese Veränderungen der Parameter wurden durch ein vielfältiges Instrumentarium von Vorbildhandeln, Aufforderungen und Gesetzen wie auch über die Einflussnahme auf Priesterschaften und Vorzeichenwesen sichergestellt. So dürfte der Verzicht des Agrippa auf seine Triumphe in den Jahren 19 und 14 vor Christus seinen senatorischen Statusgenossen verdeutlicht haben, was der *Principes* auch von ihnen erwartete.

Daneben standen Bemühungen der Principes, neue Konkurrenzfelder zu erschließen, um diese dann zu dominieren. Erwähnt sei nur das Vorgehen der Principes seit Nerva, Senatoren und lokale Eliten zur ›cura Italiae‹ zu ermuntern, sich selbst aber als Oberpatrone dieser Fürsorgemaßnahmen darzustellen. Komplementär hierzu war die Erschließung neuer Felder von Prestigegewinn durch die Senatoren; Felder, auf denen keine ›honores‹ zur Verteilung bereitstanden und auf denen die Principes im unmittelbaren Vergleich vorerst zurückstanden. Zu nennen sind etwa die literarische Betätigung, antiquarisches wie juristisches Wissen, effizientes Wirtschaften und die Praxis der Gerichtsrede sowie die Verfeinerung des Konsums und der Villenkultur. Dies waren weder ›machtferne‹ noch rein innersenatorische Konkurrenzfelder; der Princeps musste sie im Blick haben, um selbst nicht auf ihnen – oder in Relation zu ihnen – zu versagen.

Als weitere Strategien, mit senatorischer Konkurrenz umzugehen, sind jene Bemühungen zu nennen, welche die ›Institution Princeps‹ stärkten und die Gleichheitsfiktion auf ausgewählten Feldern aufgaben. Hierzu gehören die langsame Einführung von monarchischen Trachten und Merkmalen eines Hofzeremoniells, auch die zunehmende Formalisierung von Freundschaften und deren Auswirkungen auf Reziprozitätsbeziehungen; sowie Mechanismen, welche Konkurrenten mithilfe jener Ämter und Vollmachten beseitigten, welche die Institution Princeps ausmachten, etwa im Zuge seines zensorischen Rechts der Senatslese. Und doch schalteten die Principes ihre Konkurrenten im Wesentlichen auf der Ebene persönlicher Macht aus; wenn sie gewissen Senatoren die Freundschaft entzogen, sie also – freilich nur vordergründig gesehen – als ›privatus‹ sanktionierten. Dies betonte formal die Rolle des Princeps als Mitsenator und ›amicus‹, machte aber seine faktisch überlegene Stellung deutlich, da ein solcher Entzug von Freundschaft die Betroffenen für ›maiestas‹-Anklagen seitens ihrer Statusgenossen freigab.

Ob angesichts des in den Quellen allerorten zu beobachtenden Musters der konkurrenzgeleiteten Herausforderung der Principes die Rede davon sein kann, dass »die Kaiser (...) [eine] allen anderen überlegene Machtposition« hatten, erscheint zweifelhaft. In jedem Fall sollten wir kritisch fragen, worin die zumeist schlichtweg konstatierte ›Überlegenheit‹ des Princeps eigentlich bestand.

Literatur

- Bleicken 1998: J. Bleicken, Augustus. Eine Biographie (Berlin 1998)
- Flaig 2019: E. Flaig, Den Kaiser herausfordern. Die Usurpation im Römischen Reich² (Frankfurt 2019)
- Geiger 2012: Th. Geiger, Konkurrenz. Eine soziologische Analyse (Frankfurt 2012)
- Künzer 2016: I. Künzer, Kulturen der Konkurrenz. Untersuchungen zu einem senatorischen Interaktionsmodus an der Wende vom ersten zum zweiten Jahrhundert (Bonn 2016)
- Seelentag 2016: G. Seelentag, Die Dynamik von Herrschaftsdarstellungen und Triumphideologie am Ende des 1. und Beginn des 2. Jh., in: F. Goldbeck – J. Wienand (Hg.), Der Römische Triumph in Principat und Spätantike (Leiden 2016) 177–214

Simmel 1992: G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Frankfurt 1992)

Winterling 2016: A. Winterling, *Monarchie oder Republik? Der römische Prinzipat*, *Würzjb* 40, 2016, 35–62



**EIN LAND, DAS ÜBERALL
ZU FINDEN IST,
sich jedoch durch
Gleichförmigkeit und
wiederkehrende Muster
der aktiven Wahrnehmung
entzieht**

Neubauland


Max Treiber

Eine Sequenz ist eine Abfolge von Beobachtungen, die ein größeres Ganzes strukturiert und nachvollziehbar macht. Sie dient dazu, Erfahrungen zu ordnen, Unterschiede zu erkennen und neue Perspektiven auf das Dargestellte zu eröffnen. Die vorliegende Sequenz versammelt erste Beobachtungen eines Reisenden, um eine Route durch *Neubauland* zu skizzieren. Ein Land, das überall zu finden ist, sich jedoch durch Gleichförmigkeit und wiederkehrende Muster der aktiven Wahrnehmung entzieht.

Die vorliegende Gegenüberstellung von Fotografien soll helfen, im Vertrauten das Bekannte wiederzuentdecken, um die Unterschiede im vermeintlich Gleichen zu erkennen. Die Fotografien zeigen Häuser, die sich an ein Ideal anlehnen – kubisch und glatt –, aus dem die Vorstädte der Städte dieses Landes bestehen. Auf die Abkürzungen EFH, DHH, RH und REH reduziert, werden die Häuser zu einer Aneinanderreihung ihresgleichen.

Doch im Vergleich zeigen sich Abweichungen: Feinheiten, die ein Haus vom anderen unterscheiden. Wo geöffnete Fensterläden lediglich im Augenzwinkern halb heruntergelassener Rollläden und Jalousien zu finden sind, erzählen die Gesichter der Häuser eine beredte Sprache. So finden sich zwischen Monotonie und Repetition Gestaltungsräume im Kleinen, die auf die Individualität des Einzelnen verweisen – jene offenen Stellen, die in der starren Immobilie Raum für Ausgestaltung lassen. In der wiederholten Gegenüberstellung, in den Variationen, entsteht ein Porträt der Bewohnerinnen und Bewohner: ihrer Gewohnheiten, ihrer Vorliebe für die Symmetrie, ihres Konformismus, der von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird.

Max Treiber (Technische Universität München);
mail@maxtreiber.com;

 © Max Treiber 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Ihre Eigenheiten finden sich im Dazwischen: An den Rändern der Straßenfluchten, den Kanten der Grundstücksgrenzen, zwischen den Pilastern aus Regenfallrohren. Die Menschen, die sich der Ausstattungsgegenstände aus den Baumärkten und Gartencentern bedienen, zwischen der Sichtschutzhecke »Liguster« und »Hainbuche« wählen, entscheiden sich für das Familienmodell ihres Fahrzeugs in den Farbtönen »pure white« oder »silver metallic«. Es sind die Gegenstände, die sich, ihrem Namen nach, gegen das Beständige stellen. Und während die Straßenschilder, gesäumt von Flusskiesel und Schiefersplitt, auf nahegelegene Gewässer verweisen, fliegen am Himmel über den Flachdächern die Flugzeuge.

Unter diesen wiederkehrenden Entscheidungen und Routinen zeigt sich keine Gleichförmigkeit, sondern ein gemeinsamer Rhythmus, der alle Menschen verbindet. Diese Gleichheit ist keine Einschränkung, sondern Ausdruck des Wunsches nach Ordnung, Sicherheit und Zugehörigkeit – ein Streben, das im Vertrauten seinen Platz findet. Die Sequenz schließt mit einem Haus, das sich am Ende der letzten Reise durch *Neubauland* fand. Nicht zufällig zeigt es eine frisch entkleidete Hausfassade, vor der die Baugrube ihres Gleichen liegt.

München, Januar 2025

Fotografie: Max Treiber, 2024

Kamera: Fuji GFX 50S II

Objektiv: Pentax-A 645 55mm







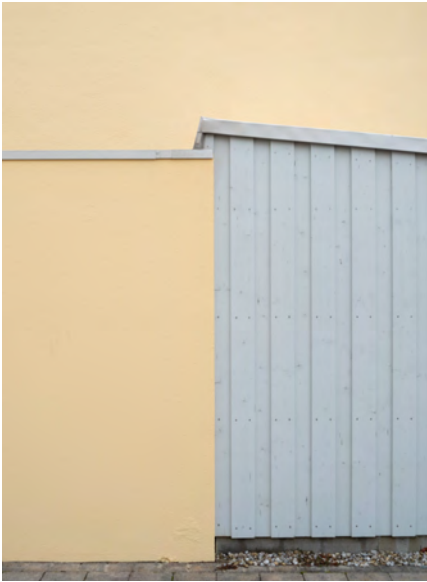














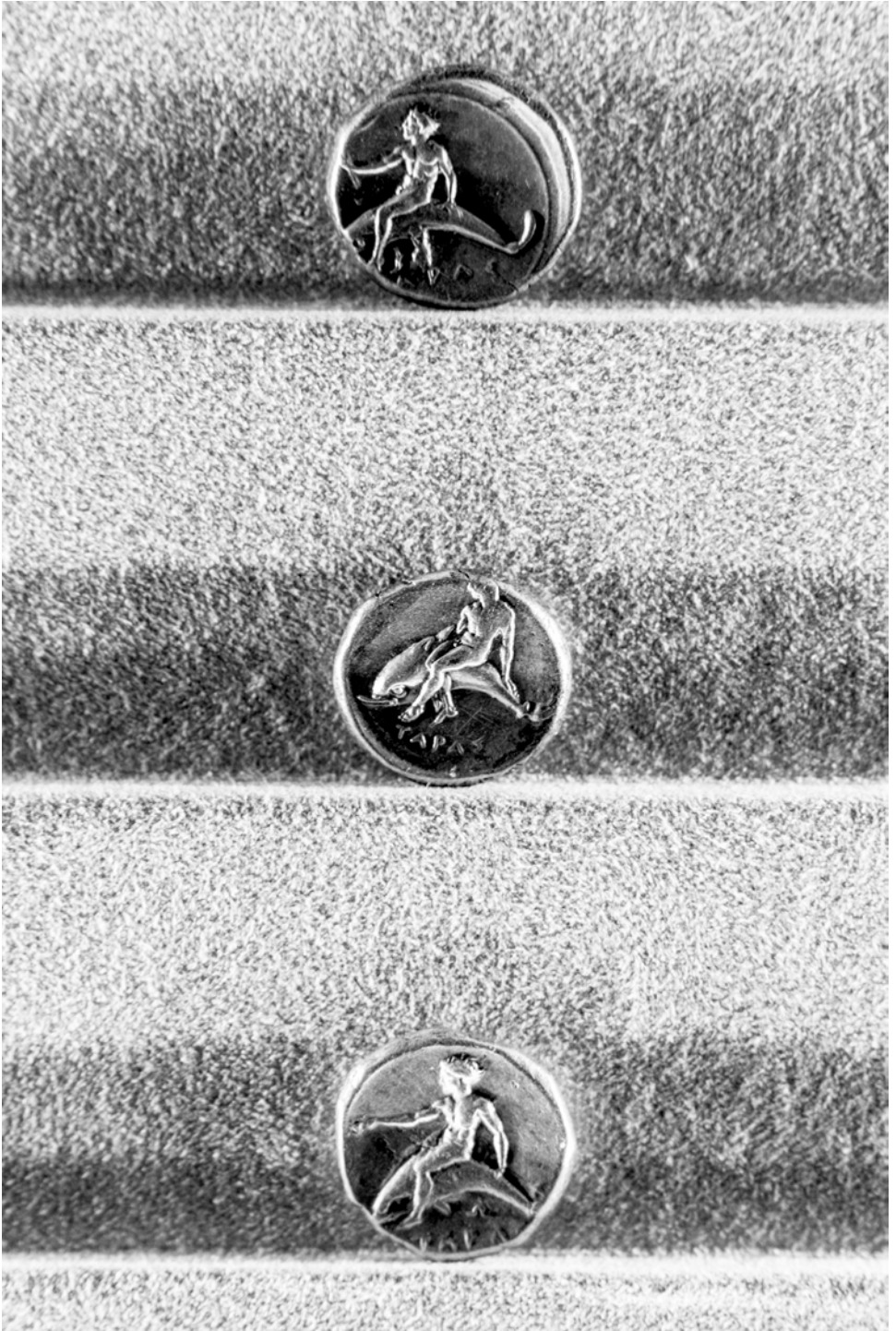












**EIN BILD GLEICHSAM AUF
DAS ANDERE FALLEN
zu lassen und durch die
Congruenz der mehreren
von derselben Art
ein Mittleres
herauszubekommen,
welches zum
gemeinschaftlichen
Maße dient**

Gleichheit, Bild und Ideal

»Es ist anzumerken: daß auf eine uns gänzlich unbegreifliche Art die Einbildungskraft nicht allein die Zeichen für Begriffe gelegentlich, selbst von langer Zeit her, zurückzurufen; sondern auch das Bild und die Gestalt des Gegenstandes aus einer unaussprechlichen Zahl von Gegenständen verschiedener Arten oder auch einer und derselben Art zu reproduciren; ja auch, wenn das Gemüth es auf Vergleichen anlegt, allem Vermuthen nach wirklich, wenn gleich nicht hinreichend zum Bewußtsein, ein Bild gleichsam auf das andere fallen zu lassen und durch die Congruenz der mehrern von derselben Art ein Mittleres herauszubekommen wisse, welches zum gemeinschaftlichen Maße dient. Jemand hat tausend erwachsene Mannspersonen gesehen. Will er nun über die Vergleichungsweise zu schätzende Normalgröße urtheilen, so läßt (meiner Meinung nach) die Einbildungskraft eine große Zahl der Bilder (vielleicht alle jene tausend) auf einander fallen; und wenn es mir erlaubt ist, hiebei die Analogie der optischen Darstellung anzuwenden, in dem Raum, wo die meisten sich vereinigen, und innerhalb dem Umrisse, wo der Platz mit der am stärksten aufgetragenen Farbe illuminirt ist, da wird die mittlere Größe kenntlich, die sowohl der Höhe als Breite nach von den äußersten Gränzen der größten und kleinsten Staturen gleich weit entfernt ist; und dies ist die Statur für einen schönen Mann. (Man könnte ebendasselbe mechanisch heraus bekommen, wenn man alle tausend mäfte, ihre Höhen unter sich und Breiten (und Dicken) für sich zusammen addirte und die Summe durch tausend dividirte. Allein die Einbildungskraft thut eben dieses durch einen dynamischen Effect, der aus der vielfältigen Auffassung solcher Gestalten auf das Organ des innern Sinnes entspringt.) Wenn nun auf ähnliche Art für diesen mittlern Mann der mittlere Kopf, für diesen die mittlere Nase u. s. w. gesucht wird, so liegt diese Gestalt der Normalidee des schönen Mannes in dem Lande, wo diese Vergleichung angestellt wird, zum Grunde; daher ein Neger nothwendig unter diesen empirischen Bedingungen eine andere Normalidee der Schönheit der Gestalt haben muß, als ein Weißer, der Chinese eine andere, als der Europäer. Mit dem Muster eines schönen Pferdes oder Hundes (von gewisser Race) würde es eben so gehen. – Diese Normalidee ist nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen, als bestimmten Regeln, abgeleitet; sondern nach ihr werden allererst Regeln der Beurtheilung möglich. Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Species unterlegte, aber in keinem Einzelnen völlig erreicht zu haben scheint.

Sie ist keinesweges das ganze Urbild der Schönheit in dieser Gattung, sondern nur die Form, welche die unnachlässliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, mithin bloß die Richtigkeit in Darstellung der Gattung. Sie ist, wie man Polyklets berühmten Doryphorus nannte, die Regel (eben dazu konnte auch Myrons Kuh in ihrer Gattung gebraucht werden). Sie kann eben darum auch nichts Specificisch-Charakteristisches enthalten; denn sonst wäre sie nicht Normalidee für die Gattung. Ihre Darstellung gefällt auch nicht durch Schönheit, sondern bloß weil sie keiner Bedingung, unter welcher allein ein Ding dieser Gattung schön sein kann, widerspricht. Die Darstellung ist bloß schulgerecht.¹«

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (1790) § 17, Zitiert nach Akademieausgabe mit leichten Anpassungen.²

Anmerkungen

- 1 »Man wird finden, daß ein vollkommen regelmäßiges Gesicht, welches der Maler ihm zum Modell zu sitzen bitten möchte, gemeiniglich nichts sagt: weil es nichts Charakteristisches enthält, also mehr die Idee der Gattung, als das Specificische einer Person ausdrückt. Das Charakteristische von dieser Art, was übertrieben ist, d. i. welches der Normalidee (der Zweckmäßigkeit der Gattung) selbst Abbruch thut, heißt Caricatur. Auch zeigt die Erfahrung, daß jene ganz regelmäßigen Gesichter im Innern gemeiniglich auch nur einen mittelmäßigen Menschen verrathen; vermuthlich (wenn angenommen werden darf, daß die Natur im Äußeren die Proportionen des inneren ausdrücke) deswegen: weil, wenn keine von den Gemüthsanlagen über diejenige Proportion hervorstechend ist, die erfordert wird, bloß einen fehlerfreien Menschen auszumachen, nichts von dem, was man Genie nennt, erwartet werden darf, in welchem die Natur von ihren gewöhnlichen Verhältnissen der Gemüthskräfte zum Vortheil einer einzigen abzugehen scheint.«; Anmerkung ist Teil der Ausführungen Kants.
- 2 Zum ethnographischen Begriffsgebrauch bei Kant im Kontext seiner Anthropologie weiterführend E. C. Eze, *The Color of Reason. The Idea of »Race« in Kant's Anthropology*, *The Bucknell Review* 38, 1995, 200–241; J. Robert, *Ethnofiktion und Klassizismus*, in: J. Robert – F. F. Günther (Hg.), *Poetik des Wilden. Festschrift Wolfgang Riedel (Würzburg 2012)* 3–39.

Fotos zur Gleichheit

Alle Fotografien außerhalb der Aufsätze und des Umschlags stammen von Johannes Eber.

Nachweise zu den Fotografien

- S. 5: Athen, Nationalmuseum, »Frühlingsfresko« aus Akrotiri (Thera), Komplex Delta 2, 16. Jh. v. Chr. Photographic Archive of the Hellenic National Archaeological Museum, Athens. Copyright: © Hellenic Ministry of Culture – Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.R.E.D)
- S. 9: Izmir, Archäologisches Museum, Terrakotten
- S. 23: Athen, Koren am Erechtheion, mit Genehmigung des Ministeriums für Kultur
- S. 35: Ephesos, Latrine in den Scholastika-Thermen
- S. 49: Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 369, sog. Lykischer Sarkophag aus Sidon mit Szenen einer Löwenjagd
- S. 69: Izmir, Archäologisches Museum, Janus-Büste aus Smyrna
- S. 99: Aphrodisias, Masken-Fries von der Stoa am »Place of Palms«/Südagora, gestiftet von Diogenes zu Ehren des Tiberius
- S. 109: Tunis – Musée National du Bardo, Inv. 124, Relief mit tanzenden Mänaden aus Thuburbo Maius
- S. 127: Athen, Agora-Museum, Fragment einer Losmaschine (Kleroterion) von der Athen-Agora, mit Genehmigung des Ministeriums für Kultur
- S. 155: Tarent, Museo Archeologico Nazionale Inv. 4413, Aryballos aus Tarent
- S. 167: Glas-Unguentaria im Museum von Gerasa, Jordanien
- S. 183: Çavuştepe, Türkei, Provinz Van, urartäische Festung Şardurihinili, 8. Jh. v. Chr.
- S. 197: Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. 16757, 344, Amphora des Exekias mit Darstellung von Achill und Aias beim Brettspiel
- S. 209: Epidauros, Koilon des Theaters im Asklepiosheiligtum, mit Genehmigung des Ministeriums für Kultur
- S. 219: Säulenstraße am südlichen Cardo von Gerasa, Jordanien
- S. 241: Tarent, Museo Archeologico Nazionale, Tarentinische Didrachmen

Ausführliche Nachweise: <https://www.klassischearchaeologie.phil.fau.de/zaa-nachweise/>

Die allen Abbildungen des Themenheftes hinterlegten Alt-Texte wurden mithilfe einer KI erzeugt.

Abkürzungsvermerk

Abkürzungen für Zeitschriften, Reihen und antike Autoren folgen Zitierstil und Abkürzungskonventionen des Deutschen Archäologischen Instituts, einsehbar auf der Website des genannten Instituts.