Zeitschrift für archäologische Aufklärung
2024 / 1

FREIHEIT

[transcript]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung
Heft 1/2024: Freiheit

Die Zeitschrift wird herausgegeben von
Andreas Grüner und Julian Schreyer

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 2024 im transcript Verlag, Bielefeld
© Andreas Grüner, Julian Schreyer

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagcredit: Helena im Ei, Kalkstein, aus einem Grab, der sog. Tomba dell'uovo di Elena, in der Chora von Metapont (Torretta). Metapont, Archäologisches Nationalmuseum
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN: 978-3-8376-6944-2
PDF-ISBN: 978-3-8394-6944-6
ISSN: 2940-9993
eISSN: 2941-0002

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Vorwort zu einer neuen Zeitschrift 7

Von Rossen und Reitern
Viktoria Räuchle 11

Zur antiken Freiheitsterminologie
Sven Günther 23

Zur Ordnung, zur Freiheit!
Andreas Grüner 29

Das Werden der Freiheit. Hegel und die Antike
Daniel M. Feige 43

Freiheit und Unfreiheit in der Höhle von Vari
Wolfgang Filser 53

Von der (Un-)Freiheit der Handlung: Das Asklepieion von Messene
Asja Müller 67

Möglichkeiten der Unmöglichkeit, die Freiheit abzubilden
Joachim Knape 81

Freiheit für Libertas!
Elisabeth Günther 93

Liberté toujours! Ikonographien der Freiheit in der Französischen Revolution
Nathalie-Josephine von Möllendorff 107

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tyrannenmörder
Andreas Grüner 121

Ein König im Korsett der Freiheit. Demetrios Poliorketes' Ankunft in Athen
Ruth Bielfeldt 133

EID MAR
Sven Günther 149

Tyrannenmord und Autonomie
Karl Hepfer 157

Das Haus mit Bäckerei des Rustius Verus in Pompeji
Gabriel Zuchtriegel – Gennaro Iovino – Ausilia Trapani 165

Zur Soziologie des antiken Autors
Markus Hafner 175

Freiheit qua Unterordnung
Nikolaus Dietrich 183

Als die Menschheit Freiheit gegen Struktur tauschte
Marcel Weiß – Andreas Maier 197

Ausgang des Odysseus aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit
Julian Schreyer 209

Fotos zur Freiheit 217

Abkürzungsvermerk 219

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010101

Vorwort zu einer neuen Zeitschrift

Zu einer Zeit, wo das nahe Geräusch des Kriegs das Land ängstigt, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel erneuert und nur allzu oft Musen und Grazien daraus verscheucht, wo weder in den Gesprächen noch in den Schriften des Tages vor diesem allverfolgenden Dämon der Staatskritik Rettung ist, möchte es ebenso gewagt als verdienstlich sein, den so sehr zerstreuten Leser zu einer Unterhaltung von ganz entgegengesetzter Art einzuladen. In der Tat scheinen die Zeitumstände einer Schrift wenig Glück zu versprechen, die sich über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen auferlegen und ihren Ruhm darin suchen wird, durch etwas anderes zu gefallen als wodurch jetzt alles gefällt. Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluss der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen, und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.

Dies ist der Gesichtspunkt, aus welchem die Herausgeber dieser Zeitschrift dieselbe betrachtet wissen möchten. Einer heiteren und leidenschaftsfreien Unterhaltung soll sie gewidmet sein und dem Geist und Herzen des Lesers, den der Anblick der Zeitbegebenheiten bald entrüstet, bald niederschlägt, eine fröhliche Zerstreuung gewähren. Mitten in diesem politischen Tumult soll sie für Musen und Charitinnen einen engen vertraulichen Zirkel schließen, aus welchem alles verbannt sein wird, was mit einem unreinen Parteigeist gestempelt ist. Aber indem sie sich alle Beziehungen auf den jetzigen Weltlauf und auf die nächsten Erwartungen der Menschheit verbietet, wird sie über die vergangene Welt die Geschichte und über die kommende die Philosophie befragen, wird sie zu dem Ideal veredelter Menschheit, welches durch die Vernunft aufgegeben, in der Erfahrung aber so leicht aus den Augen gerückt wird, einzelne Züge sammeln und an dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhängt, nach Vermögen geschäftig sein.

Sowohl spielend als ernsthaft wird man im Fortgang dieser Schrift dieses einzige Ziel verfolgen, und so verschieden auch die Wege sein mögen, die man dazu einschlagen wird, so werden doch alle, näher oder entfernter, dahin gerichtet sein, wahre Humanität

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu befördern. Man wird streben, die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen und durch die Wahrheit der Schönheit ein dauerndes Fundament und eine höhere Würde zu geben.

Soweit es tunlich ist, wird man die Resultate der Wissenschaft von ihrer scholastischen Form zu befreien und in einer reizenden, wenigstens einfachen Hülle dem Gemeinsinn verständlich zu machen suchen. Zugleich aber wird man auf dem Schauplatz der Erfahrung nach neuen Erwerbungen für die Wissenschaft ausgehen und da nach Gesetzen forschen, wo bloß der Zufall zu spielen und die Willkür zu herrschen scheint. Auf diese Art glaubt man zur Aufhebung der Scheidewand beizutragen, welche die schöne Welt von der gelehrten zum Nachteil beider trennt, gründliche Kenntnisse in das gesellschaftliche Leben und Geschmack in die Wissenschaft einzuführen.

Man wird sich, soweit kein edlerer Zweck darunter leidet, Mannigfaltigkeit und Neuheit zum Ziel setzen, aber dem frivolen Geschmack, der das Neue bloß um der Neuheit willen sucht, keineswegs nachgeben. Übrigens wird man sich jede Freiheit erlauben, die mit guten und schönen Sitten verträglich ist.

Friedrich Schiller, aus dem Vorwort zur Zeitschrift »Die Horen« (1795), leicht angepasst

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

EINE EINDEUTIGE BOTSCHAFT wird man vergebens suchen. Eine solche Vielfalt ist weit entfernt von Beliebigkeit: Sie ist gebunden an die kommunikativen Praktiken der griechisch-römischen Kultur, welche die literarischen und künstlerischen Traditionen in einem autopoietischen Akt immer wieder neu transformiert und dabei trotzdem verständlich bleibt

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010102

Von Rossen und Reitern

Viktoria Räuchle

In diesem Beitrag geht es um das visuelle Spiel zwischen Freiheit und Unfreiheit, um fesselnde und entfesselte Leidenschaften, um Selbstbestimmung und psychologische Knechtschaft. Damit unsere ungezügelten Gedanken nicht in die Beliebigkeit davongaloppieren, dient als Fallbeispiel die hellenistische Skulpturengruppe zweier Kentauren, die jeweils von einem kleinen Eros geritten werden und deren allegorische Botschaft selbst von hartgesottenen Skeptikern kaum je in Zweifel gezogen wurde. Die beiden Rossmenschen unterschiedlichen Alters sind in mehreren Repliken auf uns gekommen und scheinen von Anfang an als Gegenstücke konzipiert worden zu sein. Die berühmten Skulpturen aus grauschwarzem Bigio morato, die im Gartensaal der sogenannten Accademia in der Villa Hadriana aufgestellt waren, geben das frühere hellenistische Original zwar am zuverlässigsten wieder, doch haben sich hier von den Eroten nur kleine Abarbeitungen auf der Kruppe der Pferdekörper erhalten.[1] In diesem Beitrag werden wir uns daher im Wesentlichen mit den flavischen Repliken des späteren ersten Jahrhunderts nach Christus beschäftigen, die nach Fundort und Stil zu urteilen vermutlich ebenfalls als Paar aufgestellt waren (Abb. 1–2).[2] Formale und inhaltliche Aspekte, allen voran die strenge Einansichtigkeit der Figuren und das aphrodisisch-dionysische Bildthema, erlauben eine Datierung der originalen Gruppe in den Späthellenismus und damit eine Zeit, in der literarische wie visuelle Aperçus über das Wesen der Liebe zum Standardrepertoire der Dichter und Künstler gehören.[3]

Der in die Jahre gekommene, bärtige Kentaur mit seinem schlanken sehnigen Pferdekörper trippelt nervös auf der Stelle, der strähnige Schweif peitscht wellenförmig über das Hinterteil. Sein dicht behaarter, menschlicher Oberkörper ist in unnatürlicher Drehung nach hinten verrenkt, die Arme hinter den Rücken geführt, sein von zotteligen Haarmassen gerahmtes und ekstatisch zurückgeworfenes Haupt von Alter und Agonie gleichermaßen gezeichnet. Auf der Kruppe des Rossmenschen sitzt ein bekränzter Cupido mit eng um den rundlichen Kinderbauch geschnalltem Wagenlenkergürtel. Er holt mit der Rechten zum Schlag mit einem heute nicht mehr erhaltenen Antriebsinstrument aus. Das vom römischen Kopisten frei gestaltete und in der Neuzeit stark restaurier-

Viktoria Räuchle (Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Klassische Archäologie);
Viktoria.Raeuchle@ka.fak12.uni-muenchen.de;
© Viktoria Räuchle 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

te Motiv ist allerdings dahingehend zu korrigieren, dass der kleine Reiter ursprünglich wahrscheinlich halb über dem Rücken schwebte und aus dieser leicht erhöhten Position Blickkontakt mit seinem widerspenstigen Reittier aufbauen, es möglicherweise sogar am Schopf packen konnte. Bei der Replik in der Villa Hadriana trägt der Kentaur über der linken Schulter außerdem ein Pantherfell, dessen Schwanz um die im Rücken gekreuzten Hände des Rossmenschen geknotet ist (Abb. 3). Bei unserem Stück sind die Arme zwar ebenfalls verschränkt, aber nicht gefesselt – möglicherweise hielt es der Kopist nicht für nötig, sich mit diesem nur von hinten sichtbaren Detail abzumühen (Abb. 4). Doch auch bei dieser beruhigteren Variante besteht kein Zweifel, dass sich der alte Rossmann als widerspenstiges Opfer der Erotomanie inszeniert.

Abb. 1: Alter Kentaur, Paris, Louvre – Abguss München

Abb. 2: Junger Kentaur, Rom, Vatikanische Museen

Der kraftstrotzende und muskelbepackte Pferdeleib des jüngeren Pendants scharrt ungeduldig mit den Hufen. Er wendet seinen Oberkörper dem Betrachter zu, ohne dabei jedoch die gezwungene Torsion seines alternden Genossen an den Tag zu legen. Brust und Arme sind jugendlich glatt, umso prägnanter ist dafür die Behaarung unterhalb des Bauchnabels ausgearbeitet, die bei einer rein menschlichen Anatomie zur Schamgegend führen würde und als ›Straße zum Glück‹ die Virilität des Trägers zum Ausdruck bringt. Mit seinen zu einem breiten Lachen geformten fleischigen Lippen, den kugeligen Backen und der aufgeworfenen Stirnlocke unterscheidet sich der junge Kentaur kaum von den unzähligen Satyrn der hellenistischen Plastik, die als Inbegriff ungezügelter Lebensfreude gelten dürfen. Das geschulterte Lagobolon, ein zur Hasenjagd eingesetztes Krummholz, verweist auf die Jagd; im Kontext des Bildthemas: die Jagd nach Sexualpartnern. Zusätzlich hält der Kentaur in dieser Replik triumphierend einen erlegten Hasen in die

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Höhe. Damit wären die Reminiszenzen an erotische Haschmich-Spielereien noch augenfälliger in Szene gesetzt, würde es sich nicht um eine Zutat des neuzeitlichen Restaurators handeln. Auch der Erosknabe ist neuzeitlich ergänzt, doch die originalen Reste bestätigen, dass er im lässigen Damensitz auf seinem Reittier saß und damit einen auffälligen Kontrast zu dem dynamisch in die Diagonale gestreckten Eros des Alten bildete.

Aus rein ästhetischer Perspektive bietet die Gruppe bereits eine Reihe spannungsreicher Gegenüberstellungen: Alter und Jugend, Agonie und Lebenslust zwischen den beiden Kentauren, aber auch die Diskrepanz zwischen der physischen Potenz der massigen Mischwesen und ihrem kindlichen Oberbefehlshaber, der sie trotz seiner körperlichen Unterlegenheit unter sein Joch zwingt. Seit ihrer Auffindung wurde die Gruppe überzeugend als Allegorie der gegensätzlichen Effekte des allmächtigen Eros auf Jugend und Alter gedeutet. Der jugendliche Kentaur begibt sich scheinbar selbstbestimmt auf die Jagd nach neuen Abenteuern und lässt sich bereitwillig vom Liebestrieb auf Trab halten. Dem alten Kentauren ist sein Eros im Kreuz indes zur Last geworden. Er sucht sich vergeblich der Macht seines Reiters zu entziehen. In ihm offenbart sich der paradigmatische alternde Liebhaber, der seit der Archaik immer wieder gegen seinen Willen zum Opfer seiner Leidenschaften wird, wobei das Unbehagen wahlweise auf die mit fortschreitenden Jahren nachlassende Attraktivität oder die ebenso schwindende Potenz zurückgeführt wird.[4] Jüngere Arbeiten haben demgegenüber besonders die Bezüge zur dionysischen Welt betont. In den durch Kränze und Attribute als Trabanten des Weingottes gekennzeichneten Kentauren offenbare sich eine »bukolisch heitere Gegenwelt« oder aber eine »in amüsanter Art [vorgetragene] Warnung vor übermäßigem bzw. unkontrolliertem Alkoholgenuss«.[5]

Der vorliegende Beitrag möchte diese facettenreichen Interpretationen um eine weitere Nuance ergänzen, die das Problem der Selbstbestimmung gegenüber den Begierden in den Blick nimmt. Zu diesem Behufe werden wir uns mit dem Bild von Herr und Ross beschäftigen, das seit der archaischen Liebeslyrik eingesetzt wird, um das unablässige Kräftemessen auf dem Feld des Begehrens zu thematisieren. Ein für unseren Zusammenhang besonders interessantes Zeugnis ist in einem Gedicht des archaischen Dichters und Knabenliebhabers Ibykos überliefert: »Wieder blickt Eros mich unter blauschwarzen / Wimpern mit schmelzenden Augen an / und treibt mich durch die Künste seiner Magie in die endlosen Netze Aphrodites. / Wahrlich, ich zittre vor ihm, der da kommt, / wie ein jochgewohntes Ross, das manchen Sieg gewann, nun da es alt ist, / unwillig mit schnellem Wagen ins Rennen ging.«[6]

Ibykos bedient sich hier gleich mehrerer Metaphern, die uns in ähnlicher Weise bereits bei der Statue des alternden Kentauren begegnet sind: der Blickkontakt mit Eros, das Gefangensein in den »endlosen Netzen Aphrodites«, das Bild von Pferd und Lenker, gepaart mit dem Topos des reifen Liebenden, der sich nur noch unwillig auf den wilden Ritt mit Eros einlässt. Kaum zufällig klingt in den schmelzenden Augen unter blauschwarzen Wimpern das Bild des geliebten Knaben selbst an, der mit seinem Blick in den Bann zu ziehen vermag. Inhaltlich ähnliche, wenn auch formalästhetisch nicht immer so anspruchsvolle Schöpfungen finden sich in hellenistischen und kaiserzeitlichen Epigrammen der Anthologia Graeca, so etwa bei Meleagros aus Gadara. Dieser lässt Eros sein lyrisches Ich hart an die Zügel nehmen, um in den letzten beiden Versen abermals die eigentümliche Verschmelzung von Liebesgott und Objekt der Begierde aufzurufen:

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Wehrlos gab, Theokles, mich dir die waltende Göttin der Liebe, / gab mich dir Eros, der leis sich auf den Sohlen uns naht, / und, einen Fremden im Fremdland, lenkt hart er und streng mich am Zügel. / Sieh, ich wünsche mir nur treuliche Neigung vom Freund, / du aber stößt mich hinweg mit all meiner Liebe; dich ändert / weder die Länge der Zeit noch unser lauterer Sinn. / Gnade, Allmächtiger, Gnade! Dich machte das Schicksal zum Gotte, / und mein Leben und Tod steht nun in deiner Gewalt.«[7]

Abb. 3: Alter Kentaur mit Fell als Fessel, Rom, Kapitolinische Museen

Die hier und anderorts bemühte Formel vom unterjochten Ross ist Teil einer Reihe erotischer Unterwerfungsmetaphern, die mit drastischen Worten die Unfreiheit der Liebenden thematisieren: Da wird zugeritten, gezähmt, gepeitscht, gefesselt und in Netze gelegt.[8] Als Akteure dieser freiheitsberaubenden Maßnahmen treten unterschiedliche Protagonisten in Erscheinung. Mal ist es der Liebhaber, der sein Objekt der Begierde einem Fohlen gleich an die Zügel nimmt und gefügig macht, mal ist es das geliebte Wesen, das den Verliebten mit einem einzigen Blick ins Joch spannt. Und immer wieder ist es Eros, der die Liebenden oder die liebende Seele an die Kandare nimmt. In der Austauschbarkeit der Rollen offenbart sich nicht nur die fundamentale Ambiguität des Begehrens in Bezug auf Täter und Opfer, Jäger und Gejagten, sondern auch die Doppelnatur des Eros als allmächtige Gottheit und Projektionsfläche des menschlichen Seelenlebens.

Vor diesem Hintergrund kehren wir erneut zur Eroten-Kentauren-Gruppe zurück. Welche Instanzen werden hier eigentlich im Gewand des Mythos gegeneinander ins Feld geführt? Während es sich bei Liebhaber und Geliebtem um zwei tatsächlich voneinander getrennte Entitäten handelt, die sich de facto im erotischen Unterwerfungsspiel gegenüberstehen, so ist die Sache beim Liebesgott und seinem fabelhaften Ross doch anders gelagert. Eros ist göttliche Urkraft und menschlicher Affekt in einem. Als Gottheit er-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scheint er als wirkmächtiger Akteur, der den Menschen – oder Kentauren – von außen überfällt, sich seiner bemächtigt. Doch als Emotion ist ›eros‹ ein psychologisches Phänomen und als solches in den Diskurs um Selbstbeherrschung eingebunden. In eben diesem Zwitterdasein ist die kreative Potenz des Liebesgottes begründet, der nicht nur als Dominus gepeinigter Liebender in Erscheinung tritt, sondern vor allem in Hellenismus und Kaiserzeit auch immer wieder selbst gezügelt wird. So kann sich Ovid im Proömium seiner Ars Amatoria als von Aphrodite höchstselbst bestellter »Praeceptor Amoris« gerieren, der den zärtlichen Amor mit kundiger Hand zu führen weiß, gleich einem Wagenlenker seine Zugtiere.[9]

Abb. 4: Alter Kentaur mit Eros, aber ohne Fessel, Abguss München

Auch in philosophischen Texten, die das Ideal der ›enkrateia‹, das heißt der Macht über die eigenen Leidenschaften und Instinkte verhandeln, kann die Metapher von Pferd und Meister eingesetzt werden, um die widerstreitenden Kräfte des Seelenlebens ins richtige Verhältnis zueinander zu setzen. Vorreiter dieser Idee ist Platon, der in seinem Dialog »Phaidros« die Dreiteilung der Seele in zwei Rosse und einen Wagenlenker vorstellt: »Wie ich am Anfang dieses Gleichnisses jede Seele dreifach geteilt habe, in zwei Gestalten von Rosseart und drittens die Gestalt des Wagenlenkers, so wollen wir es auch jetzt weiter gelten lassen. Das eine von ihnen in schönerer Haltung ist aufrecht von Wuchs, feingegliedert, den Hals aufreckend, mit geschwungener Nase, von weißer Farbe, mit dunklem Auge, stolz, aber auch Besonnenheit und Scham liebend, und da es den wahren Gedanken vertraut ist, wird es ohne Schlag, allein durch Befehl und Ermunterung gelenkt. Das andere ist senkrückig, plump und rasselos, steifnackig, kurzhalsig, stumpfnasig, schwarz von Farbe, die Augen mattblau mit Blut unterlaufen,

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Ausschweifung und Frechheit freund, zottig um die Ohren, taub, kaum der Peitsche und dem Sporn gehorchend.«[10]

Stark abgewandelt und vereinfacht findet sich Platons Gleichnis in Plutarchs Schrift »Über die moralische Tugend« wieder, in der die Affekte gleich Rossen oder Rindern der kundigen Lenkung durch die Vernunft bedürfen: »Der Mensch hat nun einmal Anteil am Irrationalen und besitzt die Quelle des Gemütslebens als sein angestammtes Eigentum, sie kommt nicht von außen, sondern ist naturnotwendig. […] Sogar den Rindern und Pferden verwehrt man nicht ihre Sprünge und ihr Wegstreben vom Zügel, man raubt ihnen nicht ihre natürlichen Bewegungen und kraftvollen Betätigungen; und gerade so nimmt die Vernunft die Affekte in Zucht und gleichsam bei der Hand, ohne den dienstbaren Kräften der Seele gänzlich die Sehnen herauszuoperieren. Wenn schon, wie Pindar sagt, ›an den Wagen das Pferd, an den Pflug das Rind gehört‹ […], um wieviel mehr gilt das dann für die soviel nützlicheren ›Haustiere‹: die Gefühle, in ihrem Verhältnis zur Vernunft!«[11]

Um eine Engführung der hellenistischen Skulpturen mit dem philosophischen Diskurs kann es uns freilich nicht zu tun sein. Denn schon auf den ersten Blick offenbart sich, dass der kleine geflügelte Reiter auf der Kruppe der Kentauren kaum als Inbild der Vernunft zu interpretieren ist, welche die irrationalen Seelenteile bändigt. Vielmehr scheint das genaue Gegenteil thematisiert zu werden. Hier hat die im Erosknaben verkörperte Unvernunft die Oberhand, die beiden Rossmenschen sind mehr oder weniger willfährige Opfer ihres eigenen Triebes, Inbilder gescheiterter Affektkontrolle. Der alte Kentaur bäumt sich zwar gegen seinen Eros auf, doch je mehr er sich seiner Macht zu entziehen sucht, desto stärker bekommt er seine Knute zu spüren. Der junge Kentaur frönt scheinbar selbstbestimmt dem entgrenzten Hedonismus, doch das Begehren sitzt ihm im Nacken und duldet kein Abweichen vom Pfad des Lasters. Vor dem Hintergrund des Ideals der Enkrateia ist er der vollkommene Sklave seiner Leidenschaften. Die vom Pathos buchstäblich besessenen Kreaturen sind deshalb freilich noch kein Werk eines versierten Neuplatonikers. Sie zeigen vielmehr, dass die philosophische Debatte um das Zügeln der Gefühle nicht fernab des künstlerisch literarischen Schaffens geführt wurde, sondern zum gleichen Vorstellungshaushalt gehörte, aus dem man sich wie aus einem Steinbruch bedienen konnte.

Zum Abschluss sei erneut auf die fehlenden Fesseln des alternden Kentauren zurückgekommen, die wir bis dato als Nachlässigkeit des Kopisten abgetan haben. Könnte es sich nicht ebenso gut um eine zusätzliche visuelle Pointe handeln, welche die Ketten der Leidenschaften und das daraus resultierende Liebesleid als selbstgewähltes und ersehntes Schicksal entlarvt? Ironische Brechungen dieser Art finden sich in der Dichtung seit der Archaik, wenn sich das lyrische Ich der vehement beklagten Agonie des Begehrens mit nachgerade parodistischem Pathos ausliefert – und das wieder und wieder.[12] Auch in der Bildkunst finden sich Hinweise darauf, dass der Sklavendienst der Liebe nicht immer ganz unfreiwillig angetreten wird. Programmatisch wird die Idee in der Statue eines weinenden Eros mit Fußfessel vorgestellt, in dem wir nicht nur den endlich für sein schlechtes Benehmen zur Raison gebrachten Liebesgott erkennen dürfen, sondern auch die Verkörperung der emotionalen Ohnmacht als Charakteristikum erotischer Liebe (Abb. 5).[13] Eros wird hier als Leidtragender seiner eigenen fesselnden Wirkmacht charakterisiert und so selbst zur Allegorie für Liebesleid – diesmal ganz ohne Pferdefuß.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entscheidend ist für unsere Frage die Art der Fesselung. Der im praxitelischen Hüftschwung kokett an seinen Pfeiler gelehnte Knabe ist mit einem zwischen Taille und Fußgelenk verlaufenden Riemen angetan, der an die Fußfesseln von Arbeitssklaven gemahnt, aber am Gürtel lediglich durch eine Schlaufe zusammengehalten wird, gut erreichbar für den Delinquenten. Dieser aber zieht es vor, bittere Tränen zu vergießen, anstatt sich durch einen einzigen Handgriff aus seiner Zwangslage zu befreien – die vermeintliche Ohnmacht wird so mit subversivem Witz außer Kraft gesetzt.[14] Übertragen auf unseren alternden Kentauren könnte der Kopist mit dem Verzicht auf die Fesselung die Doppelbödigkeit der Gruppe auf die Spitze getrieben haben: Die Arme im Rücken gekreuzt und das Haupt ekstatisch zurückgeworfen, inszeniert er sich als gepeinigtes Opfer des Eros, dabei könnte er ihn jederzeit abschütteln – seine Ketten sind nur imaginiert!

Abb. 5: Weinender Eros mit Fußfessel, Rom, Galleria Borghese

Wir haben gesehen: Vor dem Hintergrund des antiken Liebesdiskurses entfaltet sich in den Rossmenschen und ihren kindlichen Reitern ein höchst anspielungsreicher und vor allem auch witziger Kommentar über die Macht der Liebe und die Ohnmacht des Liebenden, erotische Unterwerfung und Selbstbestimmung, über Masochismus. Eine eindeutige Botschaft wird man vergebens suchen: Wie in der Dichtung, so besteht auch in der Skulptur die Pointe gerade darin, dass unterschiedliche Deutungen affordiert wer-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den. Eine solche Vielfalt ist weit entfernt von Beliebigkeit: Sie ist gebunden an die kommunikativen Praktiken der griechisch-römischen Kultur, welche die literarischen und künstlerischen Traditionen in einem autopoietischen Akt immer wieder neu transformiert und überformt und dabei trotzdem verständlich bleibt. Unsere Kentauren traben auf den eingetretenen Pfaden der Tradition, die in ihrer Verbindlichkeit nicht nur der Garant für erfolgreiche Kommunikation sind, sondern dank ihrer unzähligen Verzweigungen immer neue Sinnzusammenhänge generieren.

Anmerkungen

1 Sog. Furietti-Kentauren, hadrianisch, aus dem Gartensaal der sog. Accademia der Villa Hadriana, Rom, Kapitolinische Museen Inv. 658 (alter Kentaur) und 656 (junger Kentaur); Morawietz 2000, 90–95; Morawietz 2005, 47–49.

2 Alter Kentaur, flavische Replik, vom Caelius, Paris, Musée du Louvre Inv. 562; Morawietz 2000, 96–99; Morawietz 2005, 49–51. Junger Kentaur: flavische Replik, vom Lateran, Vatikanische Museen Inv. 404; Morawietz 2000, 99-101; Morawietz 2005, 52.

3 Zur Datierung des Originals (mit älterer Literatur) s. Morawietz 2000, 118–120 (um 150 v. Chr.); Vorster 2007, 306–308 (um 50 v. Chr.).

4 Etwa Anakr. fr. 358 PMG = Athen. 13, 599c. – Vgl. z.B. Anth. Gr. 5, 21; 9, 54; 11, 30.

5 So bei Vorster 2007, 308; Morawietz 2000, 132. Zu Darstellungen von Kentauren im dionysischen Thiasos s. Morawietz 2000, bes. 129–132.

6 Ibykos fr. 287 Campbell = fr. 7 D, Übers. Ernst A. Schmidt: Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος / κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-/ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει. / ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον, / ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ / ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἄμιλλαν ἔβα. Zur Analyse und Interpretation der in diesem Gedicht verwendeten Metaphern (mit zahlreichen Parallelen) s. Davies 1986, 402f.; Papadimitopoulos 2016.

7 Anth. Gr. 12, 158, Übers. Hermann Beckby: σοί με Πόθων δέσποινα θεὴ πόρε, σοί με, Θεόκλεις, / ἁβροπέδιλος Ἔρως γυμνὸν ὑπεστόρεσεν, / ξεῖνον ἐπὶ ξείνης, δαμάσας ἀλύτοισι χαλινοῖς·/ἱμείρω δὲ τυχεῖν ἀκλινέος φιλίας, / ἀλλὰ σὺ τὸν στέργοντ' ἀπαναίνεαι, οὐδέ σε θέλγει/οὐ χρόνος, οὐ ξυνῆς σύμβολα σωφροσύνης. / ἴλαθ', ἄναξ, ἴληθι· σὲ γὰρ θεὸν ὥρισε Δαίμων / ἐν σοί μοι ζωῆς πείρατα καὶ θανάτου.

8 Knabe hält die Seele des Liebhabers am Zügel: Anakr. fr. 360 = Athen. 13, 564d. Liebhaber von der Liebe zu einem Knaben unterjocht oder gefesselt: Thgn. 1299–1304; 1305–1310; 1341–1350; 1357–1360. Vergleich des Knaben mit einem Pferd: Thgn. 1249–1252; 1267–1270. Vergleich des Mädchens mit Pferd oder Fohlen: Anakr. fr. 417 = Herakleides Pontikos, Allegoriae Homericae 5.

9 Ov. ars 1–10, Übers. Niklas Holzberg: »Si quis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet. / arte citae veloque rates remoque reguntur, / arte leves currus: arte regendus Amor, / curribus Automedon lentisque erat aptus habenis, / Tiphys in Haemonia puppe magister erat; / me Venus artificem tenero praefecit Amori: / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. / ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet, / sed puer est, aetas mollis et apta regi.« – »Ist

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unkundig der Kunst zu lieben jemand im Volk hier, / lese er dieses Gedicht; las er es, liebe er schlau. / Kunst lenkt Schiffe, welche das Segel treibt und das Ruder, / leichte Wagen die Kunst: Lenker auch Amors sei Kunst. / Wagen und biegsame Zügel, die führte Automedon kundig, / auf dem hämonischen Schiff Tiphys der Steuermann war; / mich hat Venus zum Meister bestellt für den zärtlichen Amor: / Amors Automedon sein möcht ich und Tiphys für ihn. / Wild ist er freilich, so dass er oftmals gegen mich ankämpft, / aber im Kindsalter, das formen und lenken sich lässt.«

10 Plat. Phaidr. 253c–e, Übers. Kurt Hildebrandt: καθάπερ ἐν ἀρχῇ τοῦδε τοῦ μύθου τριχῇ διείλομεν ψυχὴν ἑκάστην, ἱππομόρφω μὲν δύο τινὲ εἴδη, ἡνιοχικὸν δὲ εἶδος. τρίτον, καὶ νῦν ἔτι ἡμῖν ταῦτα μενέτω. τῶν δὲ δὴ ἵππων ὁ μέν, φαμέν, ἀγαθός, ὁ δ' οὔ· ἀρετὴ δὲ τίς τοῦ ἀγαθοῦ ἢ κακοῦ κακία, οὐ διείπομεν, νῦν δὲ λεκτέον. ὁ μὲν τοίνυν αὐτοῖν ἐν τῇ καλλίονι στάσει ὢν τό τε εἶδος ὀρθὸς καὶ διηρθρωμένος, ὑψαύχην, ἐπίγρυπος, λευκὸς ἰδεῖν, μελανόμματος, τιμῆς ἐραστὴς μετὰ σωφροσύνης τε καὶ αἰδοῦς, καὶ ἀληθινῆς δόξης ἑταῖρος, ἄπληκτος, κελεύσματι μόνον καὶ λόγῳ ἡνιοχεῖται· ὁ δ' αὖ σκολιός, πολύς, εἰκῇ συμπεφορημένος, κρατεραύχην, βραχυτράχηλος, σιμοπρόσωπος, μελάγχρως, γλαυκόμματος, ὕφαιμος, ὕβρεως καὶ ἀλαζονείας ἑταῖρος, περὶ ὦτα λάσιος, κωφός, μάστιγι μετὰ κέντρων μόγις ὑπείκων. – Zur Dreiteilung der Seele bei Platon und seinen Epigonen s. Barney u.a. 2012, bes. die Beiträge von Louis-André Dorion, Rachana Kamtekar, Frisbee Sheffield und Jan Opsomer.

11 Plut. de virtute morali 12, Übers. Rudolf Schottländer: μέτεστιν οὖν αὐτῷ καὶ τοῦ ἀλόγου, καὶ σύμφυτον ἔχει τὴν τοῦ πάθους ἀρχήν, οὐκ ἐπεισόδιον ἀλλ' ἀναγκαίαν οὖσαν, […] καὶ γὰρ καὶ βοῶν καὶ ἵππων τὰ πηδήματα καὶ τοὺς ἀφηνιασμοὺς οὐ τὰς κινήσεις οὐδὲ τὰς ἐνεργείας ἀφαιροῦσι· καὶ τοῖς πάθεσι δεδαμασμένοις χρῆται καὶ χειροήθεσιν ὁ λογισμός, οὐκ ἐκνευρίσας οὐδ' ἐκτεμὼν παντάπασι τῆς ψυχῆς τὸ ὑπηρετικόν· ›ὑφ' ἅρμασι γὰρ ἵππος‹ ὥς φησι Πίνδαρος ›ἐν δ' ἀρότρῳ βοῦς: […]‹ ὧν πολὺ χρησιμώτερα τὰ τῶν παθῶν θρέμματα τῷ λογισμῷ συμπαρόντα.

12 Zur Liebeslitanei in der archaischen Dichtung und der Bedeutung der Formel δηὖτε (»und wieder«) siehe etwa Mace 1993.

13 Weinender Eros mit Fußfessel, 1. Jh. v. Chr. (Original) / spätes 2. Jh. n. Chr. (Replik); Rom, Galleria Borghese Inv. 113; Capecchi u.a. 2003, 520 Nr. 46.

14 Zum Eros mit Fußfessel und seinen ironischen Untertönen s. Curtius 1930, bes. 54; 61f.; George 2013, bes. 166f.

Literatur

Barney u.a. 2012: R. Barney – T. Brennan – C. Brittain (Hg.), Plato and the Divided Self (Cambridge 2012)

Capecchi u.a. 2003: G. Capecchi – A. Fara – D. Heikamp (Hg.), Palazzo Pitti. La Reggia rivelata (Florenz 2003)

Curtius 1930: L. Curtius, Poenitentia, in: Festschrift für James Loeb. Zum 60. Geburtstag gewidmet von seinen archäologischen Freunden in Deutschland und Amerika (München 1930) 53–62

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Davies 1986: M. Davies, Symbolism and Imagery in the Poetry of Ibycus, Hermes 114, 1986, 399–405

George 2013: M. George, Cupid Punished. Reflections on a Roman Genre Scene, in: M. George (Hg.), Roman Slavery and Roman Material Culture (Toronto 2013) 158–179

Mace 1993: S. T. Mace, Amour, encore! The Development of δηῦτε in Archaic Lyric, GrRomByzSt 34, 1993, 335–364

Morawietz 2000: G. Morawietz, Der gezähmte Kentaur. Bedeutungsveränderungen der Kentaurenbilder in der Antike (München 2000)

Morawietz 2005: G. Morawietz, Die Kentauren des Aristeas und Papias und die Repliken der beiden Statuentypen, AntPl 29, 2005, 47–67

Papadimitopoulos 2016: L. Papadimitopoulos, Ibycus PMGF 287. Love and Disgrace, Prometheus 42, 2016, 25–29

Vorster 2007: C. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen, in: P. C. Bol (Hg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 273–331

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Paris Louvre Inv. MA 562, Abguss München, MFA Inv. 1222. Abbildung: MFA München, Heide Glöckler

Abb. 2: Vatikanische Museen Inv. 404. Abbildung: https://arachne.dainst.org/entity/3615305

Abb. 3: Rom, Kapitolinische Museen Inv. 658. Abbildung: https://arachne.dainst.org/entity/5585227

Abb. 4: Abguss München, MFA Inv. 1222. Abbildung: MFA München, Heide Glöckler

Abb. 5: Rom, Galleria Borghese Inv. 113. Abbildung: https://arachne.dainst.org/entity/558709

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DIE WILLENSFREIHEIT
wird im Rahmen des Nomos ermöglicht, führt aber für den wirklich Weisen auch zur Rückbindung an denselben

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010103

Zur antiken Freiheitsterminologie

Sven Günther

Wie in der Moderne war Freiheit auch in der Antike begriffs-, facetten- und bezugsreich. Dies mag ob der oftmaligen modernen Reduzierung des antiken Freiheitsverständnisses auf den politisch-rechtlichen Status freier Bürger – gegenüber jeglichem ›Fremden‹, später vor allem im Gegensatz zu Sklaven und anderen ›Unfreien‹ – zunächst verwundern. Dieser Umstand wird jedoch unmittelbar evident, wenn man sich von einer Kategorisierung anhand moderner Erwartungs-, Denk- und Handlungsrahmen verabschiedet und die antiken Ausprägungen in ihren jeweiligen historisch-kulturellen Kontexten ernst nimmt.

Leitbegriff im griechischen Freiheitsdenken und Freiheitsdiskurs[1] bildet das Wortfeld um das Adjektiv ›eleutheros, -a, -on‹, frei, wovon unter anderem das abstrakte feminine Substantiv ›eleutheria‹, Freiheit, stammt.[2] Die lateinischen Äquivalente lauten ›liber, -a, -um‹, frei, sowie ›libertas‹, Freiheit, als abstraktes, feminines Substantiv.[3] Die grundsätzliche Übereinstimmung und Ausrichtung der griechischen wie lateinischen Begriffe ›eleutheria‹ und ›libertas‹ als ›Freiheit von‹ und ›Freiheit zu‹ darf dabei in der Interpretation jedoch nicht die unterschiedlichen Ausprägungen von griechischem und römischem Freiheitsbegriff verwischen.

Im Griechischen sind das Adjektiv ›eleutheros, -a, -on‹ wie das abstrakte Substantiv ›eleutheria‹ eng mit der Herausbildung der Polis als Gemeinschaft einer Gruppe von Bürgern verknüpft.[4] Insofern ist ›eleutheros‹ derjenige, der an dieser Polisordnung vollständige Teilhabe hat, was Sklaven, aber auch Frauen, Kinder und Minderberechtigte ausschließt. Am Paradigma Athen lässt sich zeigen, wie sich durch die – aus der Rückschau als kontinuierliche Reihe konstruierten – verschiedenen Verfassungsreformen eine Polis von einer aristokratischen zu einer demokratischen Teilhabegemeinschaft veränderte. Neben ›eleutheria‹ treten Begriffe wie ›isotes‹, Gleichheit, ›isonomia‹, Rechtsgleichheit, ›isegoria‹, Redegleichheit, oder ›isokratia‹, gleiche Berechtigung, und andere mehr in den Diskurs. Dabei ist ›Freiheit‹ allerdings von Beginn an nicht bezugslos,

Sven Günther (Institute for the History of Ancient Civilizations, Changchun & Institute for Advanced Study, Princeton);
svenguenther@nenu.edu.cn; sveneca@aol.com;
https://orcid.org/0000-0002-3662-1883;
© Sven Günther 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sprich: ›adesmos‹, ohne Fesseln, sondern auf die bestehende Ordnung, den ›nomos‹ ausgerichtet. Die bestehende Ordnung soll eine Wohlordnung, eine ›eunomia‹ sein, keine dysfunktionale Verfassung, ›dysnomia‹, sowie eine selbstgegebene und selbstgestaltete – daher auch ›autonomia‹, politische Selbständigkeit. In diesem Sinne können sich auch andere philosophische, religiöse oder sozial-elitäre Gemeinschaften mit einer Satzungs- und Lebensordnung als frei bezeichnen.[5] Die idealiter engen Bezugsbande innerhalb der Gruppe der in dieser Weise freien Polisbürger, philosophisch oft als ›philia‹, Freundschaft, bezeichnet, erlauben Redefreiheit, ›parrhesia‹, und zwar in dem Sinne, dass alles aufrichtig und freimütig zur Verbesserung der Lage gesagt werden soll.[6] Ferner hilft eine starke Bürgergemeinschaft, die sich am ›nomos‹ orientiert, bei der Abwehr innerer oder äußerer Feinde, welche die Freiheit einschränken oder abschaffen wollen.

Erst sekundär ist die Herausbildung eines individuellen Freiheitsgedankens, der uns besonders in der athenischen Demokratie und im demokratischen und antidemokratischen Diskurs entgegentritt. Es wird dabei über die Willensfreiheit – ›prohairesis‹, freier Entschluss, vergleiche auch ›autexousion‹, unabhängige Macht – diskutiert. Die Willensfreiheit wird im Rahmen des ›nomos‹ ermöglicht, führt aber für den wirklich Weisen auch zur Rückbindung an denselben.[7]

Während sich der griechische Freiheitsbegriff stark in Teilaspekte der Freiheit ausdifferenzierte und oft wenig technisch und ausdefiniert Verwendung fand, ist die römische Terminologie um den Begriff der ›libertas‹[8] weitaus homogener und präziser. Das wurde besonders deutlich, als Rom in seiner expansiven Macht die diplomatische griechische Welt betrat und Verträge in lateinischer wie griechischer Sprache schloss.[9]

Das römische Verständnis von ›libertas‹ ist privatrechtlich sehr genau definiert.[10] Frei ist diejenige Person, die nicht einer fremden Herrschaftsgewalt unterworfen ist; sei es, dass sie es niemals war – was für freigeborene römische Bürger, aber auch für freie Peregrine, also Nichtrömer gilt – oder dass dieser Zustand beispielsweise bei Sklaven, ›servi‹, durch Freilassung, ›manumissio‹, als Akt seitens des vormaligen ›dominus‹ eingetreten ist. Analog dazu gestalteten sich mit Unterschieden in der sozialen und juristischen Praxis die Abhängigkeitsverhältnisse von Kindern – in der ›patria potestas‹ – oder der Ehefrau – ›in manu‹ – beziehungsweise deren Auflösung, etwa durch die ›emancipatio‹.[11] Im Falle der Sklavenfreilassung wurde im Akt der Freilassung weiterhin eine Abhängigkeitsbeziehung zwischen Freilasser und Freigelassenem konstituiert.[12] Rom handhabte dies aus seiner Vormachtstellung heraus auch außenpolitisch ähnlich, sodass die griechischen Poleis und andere politische Gebilde formell zwar oft frei blieben. Diese Freiheit zeigte sich aber nicht als absolute politische Freiheit und Selbständigkeit nach Innen und Außen, sondern war an ganz bestimmte Ordnungsrahmen und Privilegien – etwa ›immunitas‹ oder ›vacatio tributi‹, Abgabenfreiheit – geknüpft. Oftmals konstituierten sich auch Abhängigkeitsverhältnisse zwischen einzelnen Gemeinden respektive zwischen deren Eliten und römischen Patronen.[13]

Innenpolitisch ist das römische Verständnis von ›libertas‹ eng an die eigene ›res publica (libera)‹ angelehnt. Sie wird aus dem Gründungsakt der Republik, der Vertreibung des letzten etruskischen Königs durch die römischen Patrizier, heraus primär als Freiheit der aristokratisch-oligarchischen Elite in der Leitung des republikanischen Ordnungsrahmens verstanden; ein Ordnungsrahmen im Sinne des ›mos maiorum‹, der Vorschrift der Vorfahren, der dem Volk Freiheiten und Rechte gibt – daher die Formel ›SPQR‹, ›se-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

natus populusque Romanus‹, Senat und Volk von Rom. Deshalb ist jedwede Form der ›dominatio‹, der Gewaltherrschaft eines einzelnen, oder auch der ›factio‹, der Gewaltherrschaft einer parteilichen Gruppe, abzulehnen und zu bekämpfen.[14] Ebenso wie sich die nach Einfluss und Herrschaft strebenden Militärkommandeure der Späten Römischen Republik in diesen Freiheits- und ›res publica‹-Diskurs einzuschreiben versuchten,[15] so musste der römische Kaiser sich geradezu zwangsläufig als Verteidiger, Bewahrer und Förderer dieser Freiheit der ›res publica‹ präsentieren, einer schrittweise allein von ihm aufgrund seiner staatstauglichen und -tragenden Tugenden geleiteten ›res publica‹. Daher taucht die Freiheitssymbolik auch beständig in der kaiserlichen medialen Inszenierung auf.[16]

Die Kritik am Prinzipat bediente sich folglich oft der ›dominatio‹-Topik. Sie stilisierte vor allem den ›schlechten‹ Kaiser als denjenigen, der Freiheit einschränkte oder abschaffte – vornehmlich die Freiheit der Elite – oder seine eigene Freiheit ungezügelt in Form von ›licentia‹, schrankenloser Freiheit oder Willkür, nutzte. Es ist also das stete Changieren zwischen ordnungsbezogener und ordnungsstabilisierender ›libertas‹ auf der einen Seite, ordnungsstörender oder gar ordnungszerstörender ›licentia‹ auf der anderen, ein Changieren, das auch die individuelle Handlungs- und Redefreiheit im römischen Diskurs bestimmt, vor allem Tugendhaftigkeit und Mut. Daher wird ›parrhesia‹ im paganen Lateinischen meist mit ›libertas dicendi‹, im christlichen Sprachgebrauch auch mit ›fiducia‹, Zuversicht, übersetzt.

Im jüdisch-christlichen Diskurs finden sich die oben genannten Aspekte des griechisch-römischen Freiheitsverständnisses wieder – in der althebräischen Bibel ist ein solch umfassender Diskurs außerhalb des privatrechtlichen Freiheitsverständnisses allerdings nicht greifbar.[17] Diese Aspekte werden jedoch verstärkt auf das Spannungsverhältnis von irdischem Herrscher und Gott, Welt und Himmel oder Leib und Seele bezogen, mit jeweils ganz unterschiedlichen Akzenten und Lösungen.[18]

Anmerkungen

1 Grundlegend zur Entwicklung: Raaflaub 1985.
2 Vgl. Nestle 1972, 270.
3 Vgl. Nestle 1972, 271; Kuhlmann 1975, 1310, ll. 57–80.
4 Vgl. Schlier 1964, 487–496; Nestle 1972, 271–275.
5 Vgl. auch ›autarkeia‹, wirtschaftliche Selbständigkeit, Selbstgenügsamkeit.
6 Dazu Beer 2014; zu Möglichkeit und Grenzen der ›parrhesia‹ im christlichen Diskurs zur Zeit des spätantiken Dominats: Leppin 2022.
7 Vgl. auch die Entwicklung des stoischen Freiheitsbegriffs, dazu Bobzien 1997.
8 Grundlegend: Wirszubski 1950.
9 Welles 1965; Dmitriev 2017.
10 Vgl. Nestle 1972, 275–279; Kuhlmann 1975.
11 Zu anderen Formen der Unfreiheit bzw. Einschränkungen der Freiheit, etwa für den Kolonat: Schumacher 2001, 11–22.
12 Vgl. Patron-Klientel-Verhältnis; vgl. auch den Beitrag S. Günther, EID MAR, in diesem Themenheft.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

13 Vgl. dazu die Diskussion um Ernst Badians grundlegende Studie »Foreign Clientelae« in Jehne – Pina Polo 2015.
14 Vgl. auch den Beitrag S. Günther, EID MAR, in diesem Themenheft.
15 Vgl. etwa Ciceros Idealmodell, entwickelt im sechsten Buch seines Werks »De Re Publica«, dem ›Somnium Scipionis‹.
16 Vgl. Vollkommer 1992; vgl. auch den Beitrag E. Günther in diesem Themenheft.
17 Vgl. Nestle 1972, 286.
18 Vgl. insbesondere Schlier 1964, 496–502; Nestle 1972, 280–303.

Literatur

Beer 2014: RAC XXVI (2014) 1014–1033 s. v. Parrhesia (B. Beer)
Bobzien 1997: S. Bobzien, Stoic Conceptions of Freedom and their Relation to Ethics, BICS Supplement 69, 1997, 71–89
Dmitriev 2017: S. Dmitriev, The Status of Greek Cities in Roman Reception and Adaptation, Hermes 145, 2017, 195–209
Jehne – Pina Polo 2015: M. Jehne – Fr. Pina Polo (Hg.), Foreign »clientelae« in the Roman Empire. A Reconsideration (Stuttgart 2015)
Kuhlmann 1975: Thesaurus Linguae Latinae VII (1975) 1310,57-1319,8 s. v. libertas (G. Kuhlmann)
Leppin 2022: H. Leppin, Paradoxe der Parrhesie. Eine antike Wortgeschichte (Tübingen 2022)
Nestle 1972: RAC VIII (1972) 269–306 s. v. Freiheit (D. Nestle)
Raaflaub 1985: K. Raaflaub, Die Entdeckung der Freiheit. Zur historischen Semantik und Gesellschaftsgeschichte eines politischen Grundbegriffes der Griechen (München 1985)
Schlier 1964: Theological Dictionary of the New Testament II (1964) 487–504 s. v. ἐλεύθερος, ἐλευθερόω, ἐλευθερία, ἀπελεύθερος (H. Schlier)
Schumacher 2001: L. Schumacher, Sklaverei in der Antike. Alltag und Schicksal der Unfreien (München 2001)
Vollkommer 1992: LIMC VI (1992) 278–284 s. v. Libertas (R. Vollkommer)
Welles 1965: C. B. Welles, Greek Liberty, JJurP 15, 1965, 29–47
Wirszubski 1950: C. Wirszubski, Libertas as a Political Idea at Rome during the Late Republic and Early Principate (Cambridge 1950)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

AN DEN NEUZEITLICHEN ANFÄNGEN

der Diskussionen um Freiheit und Demokratie stand die klassische Form als radikale, moralische und politische Aktualität der Aufklärung

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010104

Zur Ordnung, zur Freiheit!

Andreas Grüner

Als 1785 Jacques-Louis David im Palazzo Costanzi in Rom den »Schwur der Horatier« der Öffentlichkeit präsentiert (Abb. 1), sprengt die Begeisterung des Publikums nach Aussage der Zeitgenossen alles bislang Dagewesene.

Tausende von Personen strömen in das Atelier, bis das Gemälde kurze Zeit später nach Paris transportiert wird, wo sich sein revolutionärer Siegeszug fortsetzt. Nach seinem fulminanten Start stand dem Schwur der Horatier eine noch fulminantere Karriere bevor: Im Rückblick verstanden die Zeitgenossen das Gemälde als prophetische Ikone der vier Jahre später beginnenden Revolution in Frankreich. Nicht nur der Schwur der Horatier, sondern dessen radikal klassische Ästhetik als solche wurde zum Label der Revolution: von der Kleidung à la grecque oder à la romaine auf den Straßen von Paris über die Umzüge der Revolutionsfeiern, deren Kulissen wie Präfigurationen des späteren Monumentalfilms erscheinen, bis hin zu den klassizistischen Büsten großer Freiheitskämpfer Griechenlands und Roms, die im Versammlungssaal des Nationalkonvents aufgestellt wurden.

So folgerichtig und passend dies im Rückblick erscheinen mag, der klassizistische Durchlauferhitzer nach 1789 war keineswegs selbstverständlich. Wenn sich nämlich das Ancien Régime durch eine signifikante Ästhetik auszeichnete, dann durch diejenige der griechischen Klassik. Seit Jahrzehnten inszenierte sich das französische Königshaus und mit ihm das gesamte absolutistische Europa in den kanonischen Formen der griechischen Klassik und der römischen Republik. Das reichte von den verhassten Zollhäusern um Paris mit den klassischen Formen der Revolutionsarchitektur über den älteren, klassizistischen Palast der ebenso verhassten Marie-Antoinette bis hin zu einem Set von Stühlen in Form der republikanischen ›sella curulis‹, die Hubert Robert kurz vor der Revolution für das Königshaus entwarf. Alternativen hätte es genügend gegeben: die französische Gotik als Nationalstil etwa oder als Spielart des avantgardistischen ›gothick‹. Oder eine puritanische Absage an jede aufwendige, aristokratische Stilisierung, was als ästhetisches Signet mindestens ebenso gut zum radikalen Geist der Revolution gepasst hätte wie dezidiert dorische Säulen und Jakobinerhipster mit

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

© Andreas Grüner 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

römischen Mützchen. Wie lässt sich vor diesem paradoxen Hintergrund die erstaunliche Hartnäckigkeit erklären, mit der die klassischen Formen den epochalen Umsturz überlebten, der ansonsten doch alles über den Haufen warf?

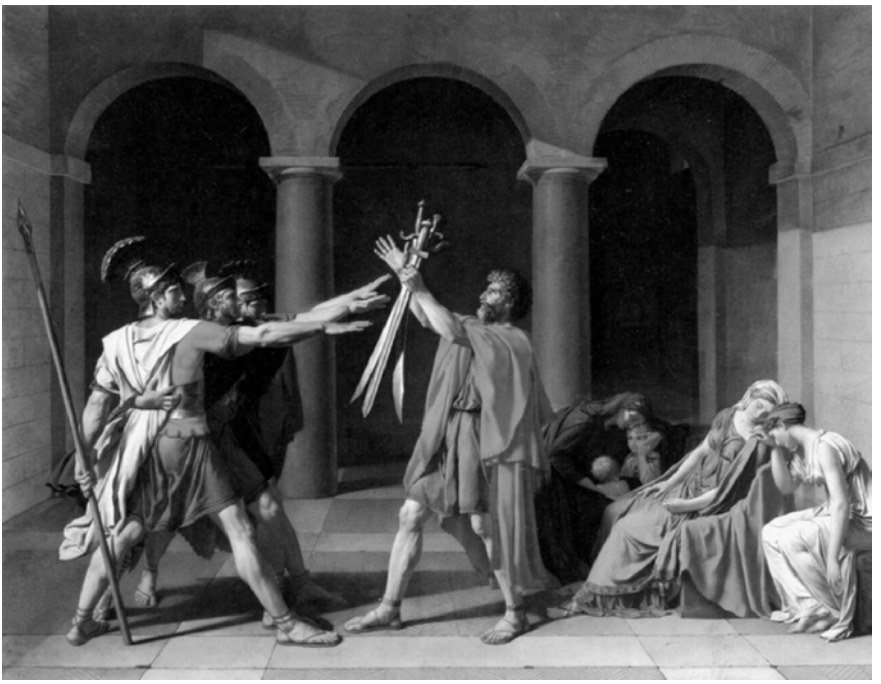


Abb. 1: Jacques-Louis David, Der Schwur der Horatier, 1784, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Zum einen ist das historische Repertoire der Antike so vielfältig, dass Ideologen jeder Couleur sich schon seit jeher die passenden Geschichten aus der griechischen und römischen Geschichte heraussuchen konnten. Das jüngere Spektrum reicht vom imperialistischen Faschismus Italiens bis zur marxistischen Doktrin von der antiken Sklavenhaltergesellschaft. Das Beispiel Davids aber zeigt, dass die extreme Persistenz der klassischen Form nur zum Teil durch ihre flexiblen semantischen Assoziationen erklärt werden kann. In der ›longue durée‹ sind es nämlich verdächtig häufig gerade die Protagonisten der radikalen Avantgarden, die ästhetische Prinzipien der klassischen Tradition wie formale Disziplin, Einfachheit, antikes Ornamentrepertoire oder ausgeglichene Proportionen als Waffe gegen den Mainstream des Establishments propagieren: so etwa die Florentiner Humanisten gegen die internationale Gotik, die Wortfetischisten des nordeuropäischen Protestantismus gegen das bilderflutende Hochbarock Italiens, Adolf Loos und Le Corbusier gegen das überladene Stilchaos des Späthistorismus.

In einem Beitrag im »Teutschen Merkur« von 1786 zu Davids Schwur der Horatier beschreibt der Archäologe Alois Hirt die fanatische Begeisterung bei der Vernissage des

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bildes in Rom.[1] Er erkennt, dass es nicht das republikanische Thema ist, das die Massen begeistert; die Geschichte der Horatierbrüder gehört zu den bekannten Exempla der römischen Republik. Es ist die für die Zeitgenossen offenbar revolutionäre Ästhetik des riesigen Gemäldes. Statt eine Salve gelehrter historischer Anspielungen abzufeuern, konzentriert sich Hirt auf die spezifischen wirkungspsychologischen Effekte des Gemäldes. Aus der empirisch präzisen Beschreibung konkreter Bildphänomene entwickelt er fundamentale Wirkungsprinzipien.

Erstens das Prinzip der Antithese. Unter anderem destilliert Hirt aus Körperhaltung und Mimik der Frauen rechts und der Männer links einen grundsätzliche Wirkungsdichotomie. Sie verleiht dem Bild nach Hirt immense Durchschlagskraft. Hirt subsumiert den Wirkungsgegensatz unter den Begriffen »Entschlossenheit« versus »Trostlosigkeit«.[2] Das führe im Rezipienten schließlich zu einem konkreten Effekt, nämlich zu »in sich kämpfende[n] Empfindungen des entsetzlichsten Contrastes«.[3] Der Betrachter oszilliert zwischen unvereinbaren, emotionalen Polen hin und her – und das erzeugt Dynamik.

Zweitens das Prinzip der Einfachheit der Bildgegenstände. So verfolgt Hirt etwa »Ausgang und Ende jeder Falte« und registriert eine Nüchternheit, die zu einem minimalistisch-disziplinierten Gesamteffekt führt; in den Worten Hirts zu einem »Geschmack der antiken Simplicität«.[4]

Diese Einzelphänomene führen zusammen mit der auf einfachen geometrischen Formen beruhenden Komposition zu zwei fundamentalen Konsequenzen. Erstens zu einem bestimmten, psychologischen Gesamteffekt, einer »hohen Würkung des Ganzen«[5] – mit Hirt eine immense »Gewalt«, die das Bild auf den Rezipienten ausübt. Das Gemälde erzeugt zudem einen »gewaltigen und richtigen Ausdruck«, was übrigens auch für das strenge Kolorit gilt, das bewirkt, »daß das Ganze einen eindringenden Effekt mache«.[6] Zweitens repräsentiert Davids Gemälde nach Hirt »Wahrheit«, etwa in der überzeugenden Wiedergabe der Gewänder.[7]

Klassische Form und Empirie

Im Folgenden möchte ich dem Beispiel Hirts folgen und versuchen, die klassische Form einer entsprechenden Analyse zu unterziehen. Ausgangspunkt sind dabei die drei altbekannten Grundsysteme der Körperbilder des fünften vorchristlichen Jahrhunderts: Ponderation, Kontrapost und Proportion.

Entscheidend ist dabei, dass diese ganz unterschiedlichen Prinzipien nicht als Bedeutungen dem Objekt zugeschrieben werden, gewissermaßen als semantische Etiketten angeklebt werden – anders als etwa eine barocke Personifikation der Mathematik, bei der ein konkreter, menschlicher Frauenkörper mit mathematischen Attributen ein Abstraktum vertritt, ohne es im eigentlichen Sinne abzubilden. Das mathematische Prinzip der Zahl äußert sich in der hochklassischen oder klassizistischen Figur unmittelbar: eben in der mathematisch regulierten Form des »Doryphoros« Polyklets (Abb. 2).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2: Doryphoros des Polyklet, 5. Jahrhundert vor Christus, römische Kopie, Minneapolis Institute of Art

Dem liegt ein fundamentales Denkprinzip zugrunde. Der Künstler orientierte sich nicht nur an den konkreten Phänomenen der Natur. Er orientierte sich ebenso an bestimmten, abstrakten Regelsystemen der Natur. Dabei handelt es sich – und das wird oft übersehen – zunächst um keine idealisierende Strategie im platonischen Sinne. Der menschliche Körper ist eben nicht ein Konstrukt aus diffusen geometrischen Figuren, von abstrakten Dreiecken und Tetraedern, die auf Platons Ideenstern herumgeistern. Der klassische Bildhauer verfolgt vielmehr eine streng empirische Strategie. Er analysiert erstens den menschlichen Körper, seine physiologischen Funktionen und anatomischen Systeme. Danach fasst er zweitens seine Ergebnisse zu einem möglichst allgemeingültigen Regelsystem zusammen. Dieses Regelsystem macht er als Beispielkörper konkret sichtbar und sogar greifbar: als ›paradeigma‹. Ziel ist dabei eine fast schon pädagogische Komplexitätsreduktion. Eine unüberschaubare Vielzahl an Phänomenen

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des menschlichen Körpers wird zu einfachen Systemen sichtbar gebündelt, wie wenn es sich um ein anatomisches oder physiologisches Lehrbuch handelte. Man könnte den Doryphoros des Polyklet in diesem Sinne tatsächlich als wissenschaftliches Medium definieren; aber vielleicht weniger als wissenschaftliche Illustration, sondern vielmehr als Diagramm oder sogar als erklärenden Traktat.

Allerdings zwingt die Materialisierung den Künstler zu unzähligen Kompromissen. Keines der drei Prinzipien kann auch nur annähernd konsequent zu Ende geführt werden. So ordnen sich natürlich nicht alle Körperelemente einem vollgültigen Antithesensystem unter. So fügen sich bekanntlich die konkreten Maße der Körperteile und Glieder nicht zu einem konsequenten Maßsystem. Und so beschränken Material, Aufstellung und vieles andere eine konsequente Durchführung. Es bleiben stets Teillösungen, Fragmente. Sie deuten die drei Fundamentalsysteme von Ponderation, Kontrapost und Proportion an, gewissermaßen attributiv. Anders gesagt, der Künstler schafft eigentlich keinen absoluten, idealen Körper. Vielmehr setzt er exemplarische Fragmente der drei naturwissenschaftlich-mathematischen Systeme in seine bronzene oder marmorne Menschenpuppe ein.

So sehr die Statuen Polyklets oder Phidias' zunächst einmal als teure Weihungen, repräsentative Stiftungen oder als Kultbilder angesehen und verstanden wurden, ihr naturwissenschaftlich-mathematisches Gestaltungsprinzip wird davon in keiner Weise beeinträchtigt. Gleich, ob das zeitgenössische Publikum und die zeitgenössischen Auftraggeber dies erkannten oder nicht, mit der Konkretisierung naturwissenschaftlich-mathematischer Systeme als Marmor- oder Bronzebilder erheben die Produkte der hochklassischen Kunst den radikalsten Anspruch, den ein Bild zu konkretisieren vermag: den Anspruch auf mathematisch-naturwissenschaftliche Objektivität und in letzter Konsequenz sogar auf das Prinzip der Wahrheit. Und zwar auf eine Wahrheit, die nicht auf religiösen, ideologischen, philosophischen oder anderen Begriffssystemen gründet, sondern auf der Empirie der Dingwelt. Es ist eine Wahrheit, die nur dann in Frage steht, wenn man leugnet, dass zwei plus zwei vier ergibt.

Nun könnte man einwenden, dass ein Anspruch auf Objektivität bei anderen Bildformen, etwa einer allegorischen Darstellung oder einem Zeichen, ja ebenfalls besteht. Wer Osiris verehrt, wird ein Osirisbild für ebenso wahr halten wie ein Christ das Kreuz, vor dem er niederkniet. Man könnte zweitens einwenden, dass der Doryphoros immer noch ein Bild ist. Als mimetisches Objekt ist es deswegen – so der alte platonische Einwand – notwendigerweise bis zu einem gewissen Grad unwahr.

Dass zwischen diesen Zuschreibungen an Osirisstatue und Kreuz einerseits, der hochklassischen Bildform auf der anderen Seite aber ein fundamentaler Unterschied besteht, hat Hegel am deutlichsten formuliert. In den ersten Fällen wird eine Wahrheit einem Bild zugeordnet, das in seiner Erscheinung mehr oder weniger weit von dem entfernt ist, was es abbilden soll. Ein Holzkreuz sieht ja nicht unbedingt aus wie Christus, es repräsentiert lediglich Christus. Im Falle des klassischen Bildes aber formt das Signifikat die Erscheinung des Bildes. Und zwar gewissermaßen von innen heraus. Im Doryphoros werden die Regelsysteme der Welt ja nicht nur abgebildet. Vielmehr sind sie in ihm zum Teil tatsächlich vorhanden, etwa in den faktischen Maßen und Proportionen oder den sich ausgleichenden, formalen Gegensätzen. Die Regelsysteme bilden somit das Grundgerüst des Bildes, und zwar mehr als nur ein mimetisches Grundgerüst.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hegel: »Dies macht eben den griechischen Charakter zur schönen Individualität, welche durch den Geist hervorgebracht ist, indem er das Natürliche zu seinem Ausdruck umbildet.«[8]

Singularität und Ehrlichkeit

Das von Hegel beschriebene Merkmal der klassischen Form als Wesensmerkmal des sogenannten Griechischen ist in der historischen Verallgemeinerung des hegelschen Systems natürlich vollkommen verfehlt. Die hochklassische Form ist weder für ›den‹ Griechen, den es als solchen bekanntlich nie gab, und noch nicht einmal für die Klassik Athens universal gültig. Die spezifischen Merkmale der klassischen Kunst sind deswegen keinesfalls geschichtsphilosophische Symptome. Und sie sind schon gar keine, aus denen sich am Ende noch irgendwelche kulturellen Überlegenheitsansprüche ableiten ließen. Das hochklassische Körperkonzept ist vielmehr eine historisch und ethnologisch spezifische Erscheinung. Es ist eine bestimmte Ausdrucksform im weiten Feld der menschlichen Bildproduktion, eine Ausdrucksform, die zu einem bestimmten, recht kurzen Zeitpunkt und an einem bestimmten, recht kleinen geographischen Ort aufgetreten ist. Die klassische Ausdrucksform ist auf der anderen Seite zugleich ein in vielerlei Hinsicht außergewöhnlicher, ethnologischer und ontologischer Sonderfall der menschlichen Bildproduktion.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der hochklassische und klassizistische Bildhauer den Betrachter sehr deutlich auf diese abstrakten Systeme hinweist, und zwar selbstreferentiell durch sein Artefakt selbst. Schon das vollkommen unnatürliche Erscheinungsbild des Statuenkörpers macht den Betrachter auf den geradezu konstruktivistischen Charakter des Werkes aufmerksam. Im Detail übertreibt der Bildhauer permanent, wenn es um seine Bezugssysteme geht: in den flurbereinigten und scharfkantigen Konturen, den scharfen Graten der Augenbrauenlinien etwa; in den schon fast zwanghaft anmutenden, in Links-Rechts-Antithesen gesetzten Haarsträhnen; in den Körperelementen, die er geometrischen Grundformen, den ›quadrata‹ Varros, annähert.[9] All diese Details drängen den sensibilisierten Betrachter dazu, sich genauer mit diesen eigenartigen Details zu beschäftigen. Sie ermöglichen ihm, das dahinterliegende System zu entschlüsseln.

Einheit

Interessanterweise üben die genannten Phänomene auch eine bestimmte Wirkung auf den Betrachter aus: Sie lassen die Statue als Einheit erscheinen. Dies gelingt auf zweifache Weise. Zum einen zurren die drei abstrakten Bezugssysteme das Bild des menschlichen Körpers gewissermaßen über einen intellektuellen Umweg kognitiv zusammen. Der Betrachter, sofern visuell entsprechend trainiert, erkennt hinter dem sichtbaren Werk physikalisch-mathematische Strukturen und Mechanismen, wie wir sahen. Die logischen Gerüste lassen die Statue durch die Mechanismen der Assoziationsästhetik, wie sie zum ersten Mal Gustav Theodor Fechner systematisch beschrieb, als

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine sehr einheitliche Konfiguration empfinden. Nüchterne Zahlen, abstrakte Schemata und anatomische Systeme werden so ganz plötzlich zu effizienten Wirkungsträgern.

Die Vielfalt der wahrnehmungspsychologischen Effekte des klassischen Bildes verdichtet sich am Ende zu einer einheitlichen, im wahrsten Sinne des Wortes stimmigen Gesamtwirkung. Diese Wirkung ist – in der konkreten Erfahrung des Rezipienten wohlgemerkt! – nun aber alles andere als kompliziert. Sie ist augenblicklich, explosiv und monolithisch. Trotz aller physiologischer Komplexität, auf der diese Augenblickswirkung beruht, vermittelt der psychologische Effekt der hochklassischen Form damit den Eindruck einer radikalen Einheit – und einer radikalen Einfachheit.

Das Bild ist also vor allem in seiner spezifischen, für den sensibilisierten Betrachter spontan erfahrenen Wirkung einheitlich – und trägt so unter anderem zu massiven Sublimitätserfahrungen bei. Zu diesen ästhetischen Erfahrungen von Erhabenheit gehören etwa die Wucht, welche die Statue der Athena Parthenos auf den Betrachter am Ende des fünften Jahrhunderts vor Christus beim Betreten des Parthenon entfaltete – oder die eingangs zitierten Effekte, die Alois Hirt vor dem Gemälde Davids erlebte.

Diese Wirkungskraft, so rätselhaft sie auch erscheinen mag, war sicherlich keine esoterische Eingebung eines genialen Künstlergeistes, wie uns der deutsche Klassizismus von Goethe bis Hegel suggeriert. Sie war nichts Anderes als exzellentes Handwerk: eine gezielte, raffinierte optische Täuschungsstrategie, angelegt von Praktikern wie Polyklet, Phidias und später Thorvaldsen. Anhand eines Arsenals raffinierter Einzelstrategien konzertierten die griechischen Künstler der Klassik einen sehr charakteristischen, psychologischen Gesamteffekt, der zum genuinen Merkmal fast aller späteren Klassizismen wurde. Die Akzentuierung von Konturen zum Zwecke der Zuspitzung von anatomischen Gegensätzen stellt also nicht nur eine manieriert intellektuelle Formenspielerei dar. Sie ist eben auch ein chirurgisch präzis geführtes Instrument zur Erzeugung von Effekten.

Es greift nun auf der anderen Seite zu kurz, die dramatisch so wirksamen Einheitseffekte der Hochklassik als zeitabhängige, elaborierte Taschenspielereien auf höchstem handwerklichen und ästhetischen Niveau abzuheften, die dann durch die gesamte abendländische Kunstgeschichte hindurch fleißig wiederholt wurden. Sie sind auch weit mehr als soziokulturelle Diskursprodukte, bedingt durch einen spezifischen historischen Kontext oder eine pragmatische Funktion. Im hochklassischen Bild werden ganz unabhängig von dessen historischem Entstehungskontext ja dennoch mathematisch-physikalische Prinzipien reproduziert – und damit auf dieser Basis eine epochenübergreifende, normative Objektivität gesetzt. Diese Objektivität ist genauso wenig relativ, ambivalent, kontextabhängig oder auf ihre historische Entstehungszeit limitiert wie Algorithmen und informatische Prozesse. Denn sie ist kompromisslos logisch bestimmt.

Im Doryphoros wird damit die Grenze der historischen Bedingtheit durch die Ontologie des Bildes selbst überschritten. Durch seine ästhetisch vermittelte Normativität sprengt das hochklassische Körperbild die Bedingungen, die einem Bild in seiner Zeit gesetzt sind. Sie durchbricht sozusagen das Gewebe der historischen Kontingenz. Sie setzt damit ein explosives Virus in die Bildwelt der Antike, dessen pandemische Ausbrüche in den Klassizismen und Antiklassizismen der folgenden Jahrhunderte und Jahrtausende die europäische Bildwelt fundamental prägen sollten.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Freiheit

Die ästhetische Gewalt der klassischen Form und deren Resilienz liegen möglicherweise in einem Merkmal der hochklassischen Ästhetik, das Kant als Grundprinzip des ästhetischen Urteils definiert: im Prinzip der Freiheit. Das ist nun keine ästhetische Begriffsblase. Das Prinzip der Freiheit ist vielmehr auf merkwürdige Weise im Artefakt selbst sichtbar angelegt. Wie wir sahen, offeriert der hochklassische Körper dem Betrachter in seiner logischen Konstruktion zum einen verstandesbasierte Strukturen und normative Begrifflichkeiten, etwa den Begriff der Einheit, der Ordnung oder des anatomischen Systems. Gleichzeitig bietet er zum anderen eine Vielfalt an wechselnden Formen, Konstellationen und Situationen. Diese Modelle der klassischen Bildproduktion bewegen sich dabei ganz im Bereich dessen, was Kant unter konkreter sinnlicher Anschauung versteht – die sicht- und sogar fühlbaren, sich überlagernden und durchkreuzenden Konturen und Volumina, die Formen der Augen und Zehen und so weiter.

In klassischen Körperbildern wie demjenigen des Doryphoros des Polyklet stoßen nun normative Inhalte und natürliche Gegenstände, abstrakte Bezugssysteme und konkrete Bildpräsenz in ganz besonders drastischer Weise aufeinander. Die Statuen spitzen diese Fundamentalkategorien sichtbar auf harte Gegensätze zu: auf gegensätzliche Phänomene, die einerseits dem kantschen Erkenntnisvermögen der visuellen, nichtsprachlichen Einbildungskraft, andererseits dem Gegenstück des begriffsbezogenen Verstandes zuzuordnen sind. Gemeinsam provozieren sie das, was Kant als »Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen«[10] im ästhetischen Reflexionsurteil bezeichnet; also die Empfindung, die das »harmonische Spiel der beiden Erkenntnisvermögen der Urteilskraft, Einbildungskraft und Verstand, im Subjecte bewirkt«.[11] Die Wahrnehmung oszilliert auf besonders extreme Weise zwischen beiden Polen und sie tut es – auch im Sinne Schillers und auch im Sinne des viel späteren, wittgensteinschen Aspektsehens – in freiem Spiel.

Dieser provokante Kern der klassischen Ästhetik, den wir zu skizzieren versuchten, hatte drastische Folgen. Nehmen wir als Beispiel die Medienprofis der Französischen Revolution. Sie instrumentalisierten den ästhetisch rigoros auftretenden Wahrheitsgehalt der klassischen Form, vor allem aber aktualisierten sie ihn, indem sie die Fesseln jeder antiquarisch kleinkarierten Gelehrsamkeit sprengten. Die Rede ist hier nicht nur von plakativen Ikonographien, von narrativen ›role models‹ fürs Volk, wie beispielsweise dem Freiheitsheld Brutus, welche die Antike natürlich auch bereithielt. Den Revolutionären war klar, dass eine radikal klassizistische Ästhetik, wie sie Jacques-Louis David mit den Horatiern kurz vor der Revolution vorgeführt hatte, in ihrer radikal erhabenen Wirkungsästhetik die einzig angemessene Ausdrucksform des gleichermaßen radikalen, politischen Umsturzes war. Analog zu den immer blutigeren Aktionen der Revolutionäre steigerte David die Drastik der Klassischen Prinzipien in den Neunzigerjahren um ein weiteres Mal. Im »Tod des Marat« von 1793 war es nicht allein der aktuelle Bildinhalt, der dieses Gemälde zur Ikone seiner Zeit werden ließ (Abb. 3). Es war vielmehr die Apotheose dessen, was Alois Hirt wenige Jahre zuvor empirisch ziemlich genau beschrieben hatte: die Erzeugung einer emotionalen Bildgewalt, die auf rationalen Bildstrategien von konsequenter Einfachheit – wie etwa der fast unerträglichen Leere der Wand –, auf schärfsten formalen und farblichen Gegensätzen, auf präzisester Anatomie, vor al-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lem aber auf dem normativen Objektivitätsanspruch beruhte, den all diese Paradigmen beanspruchen. Im Motiv des toten Revolutionärs mündet die sublime Normativität der klassizistischen Ästhetik in einen beispiellosen ethischen Appell.

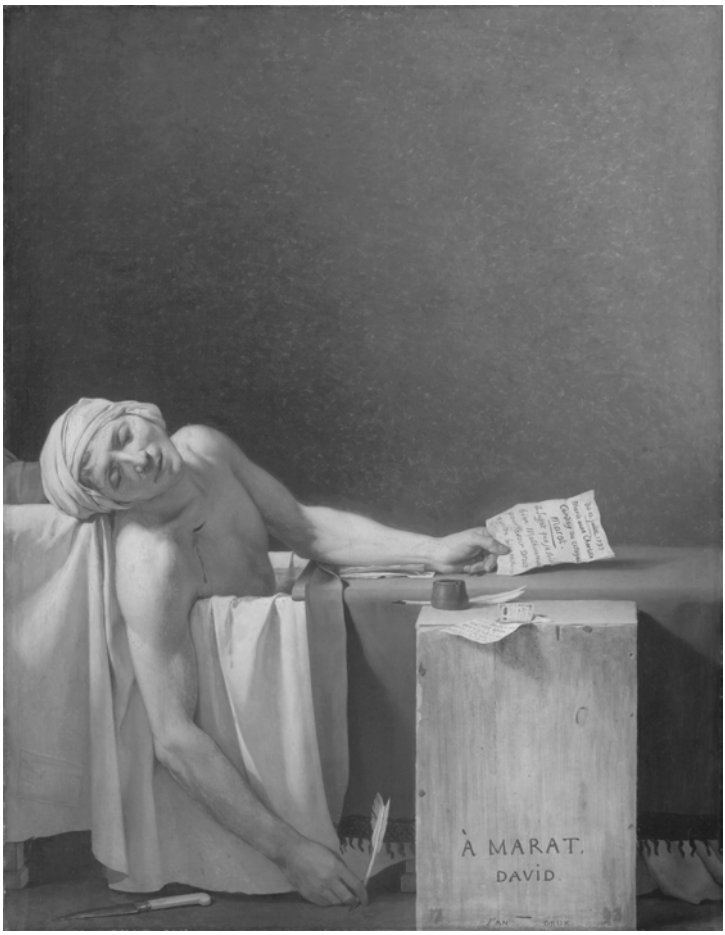


Abb. 3: Jacques-Louis David, Der Tod des Marat, 1793, Öl auf Leinwand, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste

Nach 1789 konnte die klassische Ästhetik des Ancien Régime auf diese Weise ganz unkompliziert zum Stil der Revolution werden. Ihre Einfachheit, etwa in der dorischen Ordnung, verbannte den verschwenderischen Potlatch des unterdrückenden Adels; und das Prinzip der Einheit visualisierte die Égalité der Revolution nicht nur symbolisch, sondern vor allem als ganz konkrete, unmittelbar wirksame ästhetische Wirkung.

Neben der Gewalt der visuellen Effekte gab es aber noch eine andere Eigenschaft, welche die Klassik den Revolutionären als emblematische Ästhetik des Progressiven empfahl: das vorhin erläuterte, empirische Fundament ihrer logischen Bezugssysteme.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die klassische Form leitet sich, wie wir sahen, im Kern von abstrakten mathematisch-physikalischen Regeln ab: von Prinzipien, die den empirisch erfassbaren Kosmos durchdringen und auf die sich jeder vernünftige Mensch einigen kann und auch muss. Sie beruht eben nicht auf hierarchisch etablierten, politischen, nationalistischen, religiösen oder anderen Zuschreibungen.

Eigentlich müsste diese visualisierte Radikalität des klassischen Wahrheitsanspruchs im gegenwärtigen Gesellschaftskontext in noch viel stärkerem Maße auf Zustimmung stoßen. Wenn es überhaupt künstlerische Ausdruckssysteme gibt, welche die fundamentalen Prinzipien einer offenen, auf Vernunft und dem Streben nach Wahrheit beruhenden, demokratischen Gesellschaft im Bild überzeugend repräsentieren kann, dann gehört die klassische Ästhetik in jedem Fall dazu. Und zwar unter anderem deswegen, weil sie sich im Kern auf die empirisch nachweisbaren, physikalisch-mathematischen Prinzipien der Welt zurückführt und nicht auf fließende, ideologische oder metaphysische ›Zuschreibungen‹ oder ›Erzählungen‹ – und vor allem, weil sie das Prinzip der Freiheit offensiv vertritt.

An den neuzeitlichen Anfängen der Diskussionen um Freiheit und Demokratie stand die klassische Form als radikale, moralische und politische Aktualität der Aufklärung. Lange bevor der sture Akademismus des neunzehnten Jahrhunderts die klassische Ästhetik als Sinnbild geistiger und gesellschaftlicher Erstarrung nachhaltig und bis heute kompromittierte, hatten die Protagonisten der Aufklärung in aller Klarheit erkannt: Die gewaltige visuelle Durchschlagskraft der Klassik ist nichts anderes als ein sichtbarer, aufrüttelnder, inspirierender und gleichzeitig kompromisslos konsequenter Ausdruck des freien Denkens, des freien Handelns und der universellen Forderung nach den Idealen der Wahrheit und Menschlichkeit. Es liegt nicht zuletzt in der Verantwortung der archäologischen Wissenschaft, über die historischen und ästhetischen Grundlagen dieser zutiefst fruchtbaren Sprengkraft aufzuklären.

Anmerkungen

1 Hirt 1786.
2 Hirt 1786, 175.
3 Hirt 1786, 175.
4 Hirt 1786, 177.
5 Hirt 1786, 179.
6 Hirt 1786, 179.
7 Hirt 1786, 177.
8 Hegel 1986 (Zweiter Teil, Erster Abschnitt).
9 Varro bei Plin. nat. 34, 56.
10 Kant 1790, Zweites Buch § 45.
11 Kant 1790.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Hegel 1986: G. F. W. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Frankfurt 1986)

Hirt 1786: A. Hirt, Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler, Der Teutsche Merkur vom Jahre 1786, 1, 169–186

Kant 1790: I. Kant, Kritik der Urteilskraft (1790)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Paris, Musée du Louvre Inv. 3692. Abbildung: Jacques-Louis David, Public domain, via Wikimedia Commons

Abb. 2: Minneapolis Institute of Art Inv. 86.6. Abbildung: Public domain, via Wikimedia Commons

Abb. 3: Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste Inv. 3260. Abbildung: Public domain, via Wikimedia Commons

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

BESONNENHEIT
UND GERECHTIGKEIT
werden von den antiken
Skulpturen nicht
veranschaulicht
oder ausgeschmückt,
sondern vielmehr gestiftet

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010105

Das Werden der Freiheit. Hegel und die Antike

Daniel M. Feige

Im Folgenden möchte ich in drei Schritten den Versuch unternehmen, Grundzüge einer philosophischen Erläuterung des Begriffs der Freiheit vorzustellen. Dazu beginne ich mit einer grundlegenden Charakterisierung des Zusammenhangs von Vernunft, Freiheit und Selbstbewusstsein und stelle zwei Seiten einer Alternative vor, wie über den Begriff der Freiheit nachgedacht werden kann. Sodann folge ich Hegels geschichtsphilosophischer Rekonstruktion der Freiheit und nehme sie vor naheliegenden Einwänden in Schutz. Im dritten und letzten Schritt werde ich schließlich fragen, welche Rolle Kunstwerke in Hegels Erzählung vom Werden der Freiheit haben, und exemplarisch seine Überlegungen zum antiken Griechenland vorstellen.

I.

Der Begriff der Freiheit gehört zu den zentralen Begriffen, um deren Klärung die Philosophie bemüht ist. Diese Klärung kann auf den ersten Blick paradox anmuten. Denn jeder Klärungsversuch wird hier notwendig das, was er zu klären trachtet, voraussetzen: Das Nachdenken über den Begriff der Freiheit setzt derart schon Freiheit voraus, dass das Abwägen von verschiedenen Begriffen der Freiheit und das Argumentieren und Kritisieren derselben selbst bereits paradigmatisch Verwirklichungen unserer Freiheit sind. In diesem Sinne gehört der Begriff der Freiheit in die Reihe derjenigen Grundbegriffe, die man nicht explanatorisch reduzieren, sondern vielmehr allein in ihrem spezifischen Gehalt aufhellen kann. Noch jedes Bestreiten der Freiheit setzt nämlich insofern Freiheit voraus, als das Bestreiten beansprucht, durch Gründe gestützt zu sein, so dass es sich selbst ins Wort fallen muss.

Diese einleitenden Bemerkungen zum Begriff der Freiheit deuten zugleich an, dass es einen starken begrifflichen Zusammenhang von Freiheit, Vernunft und Selbstbewusstsein gibt.[1] Freiheit wäre dann gerade nicht so zu verstehen, wie sie manchmal im

Daniel M. Feige (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Professur für Philosophie und Ästhetik / Fachgruppe Design);
daniel.feige@abk-stuttgart.de;
© Daniel M. Feige 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alltag verstanden wird, dass man nämlich gegenüber bestehenden Normen und etwa sozialen Gepflogenheiten irgendetwas tun kann. Eine solche Freiheit wäre ununterscheidbar vom Zufall, wenn sie nicht selbst wieder an Gründe und einen Begriff dessen, was an diesen Normen und Gepflogenheiten unzureichend bleibt, rückgebunden ist; und sei es die negative Zurückweisung bestehender Rechtfertigung von Gepflogenheiten und Normen, die selbst durchaus begründet sein kann, wenn sie etwa Ungerechtigkeit und Ausschlüssen Vorschub leisten. Allein ein Wesen, das durch Gründe als Gründe ansprechbar ist und damit über einen Begriff des Grundes und seiner Selbst verfügt,[2] ist ein freies Wesen.

Formal unterscheidet der Mensch sich damit von solchen Lebewesen, die nicht in der Weise etwas tun, dass sie einen Begriff dessen, was sie tun, haben und es genau deshalb tun, weil sie diesen Begriff haben.[3] Eine Katze, die zum Futternapf geht, um zu fressen, verwirklicht eine teleologische Bewegungsform in der Welt; man kann ihr Verhalten nicht auf Begriffe der Physik reduzieren.[4] Aber dass wir mit der Katze nicht darüber diskutieren können, welche Nahrung für sie wohl am besten sein mag und auf welche Weise sie sie am besten zu sich nehmen sollte, liegt daran, dass sie keinen Begriff ihrer selbst hat und nicht etwas im Bewusstsein ihres eigenen Tuns derart tut, dass es aus der Perspektive des Abwägens von Gründen besser oder schlechter sein kann.

Die These, dass der Mensch dasjenige Lebewesen ist, das frei, vernünftig und selbstbewusst ist, kann auf mindestens zwei unterschiedliche Weisen verstanden werden. Einerseits kann sie als klassische Wesensbestimmung des Menschen begriffen werden. Einer solchen Auffassung nach verfügt der Mensch qua der Art von Lebewesen, die er ist, über Freiheit – und Vernunft und Selbstbewusstsein – und auch wenn er in mehr oder weniger förderlichen Bedingungen lebt, ist er als Mensch frei. Freiheit wäre damit eine formale Eigenschaft des Menschen, die selbst historischen und kulturellen Bedingungen enthoben wäre; zwar mag sie unter einigen Bedingungen besser gedeihen als unter anderen, aber diese Bedingungen betreffen nicht ihren Begriff. Im weitesten Sinne lässt sich eine solche Auffassung, die die Freiheit des Menschen als Bedingung der Möglichkeit all seiner Selbst- und Weltbezüge begreift, als eine Auffassung begreifen, die unter anderem auf Aristoteles zurückgeht und dann in der Moderne von Kant in anderer Weise wirkmächtig neu gedacht worden ist. Entscheidender Unterschied zwischen beiden ist, dass Aristoteles den Freiheitsbegriff an den Begriff des Lebens zurückbindet, wohingegen Kant das nicht tut.[5]

Andererseits lässt sich diese Bestimmung aber auch so fassen, dass Freiheit keine gegebene Eigenschaft des Lebewesens ›Mensch‹ ist, die sich mehr oder weniger vollkommen verwirklicht, sondern vielmehr eine historische Errungenschaft. Das ist nicht so zu verstehen, dass es sich bei unserer Freiheit um eine letztlich kontingente Eigenschaft handelt. Es ist vielmehr so zu verstehen, dass man aus der Bestimmung unserer selbst als freier Lebewesen keinen Sinn in einer abstrakten Weise machen kann, ohne auf Konkretionen zu verweisen, im Rahmen derer wir ein Verständnis der Tatsache herausgearbeitet haben, dass wir freie Wesen sind. Aus einer solchen Perspektive erweist sich die erste Alternative als unzureichend, weil sie hinter den historisch-kulturellen Verwirklichungen unserer Freiheit gewissermaßen glaubt, die Hirnsubstanz herausschälen zu können. Ich verstehe Hegels Philosophie als ein Projekt, das eine entsprechende Position entwickelt und dafür argumentiert, dass wir Freiheit nicht abstrakt als gegebene Eigenschaft

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Menschen begreifen können, sondern vielmehr als etwas, das sich in der Geschichte verwirklicht, wobei es, und das unterscheidet ihn von einer klassischen, aristotelischen Wesensbestimmung, keinen – logisch wie temporal – vor dieser Verwirklichung liegenden Maßstab gibt. Der Maßstab dessen, was eine vollwertige Verwirklichung unserer Freiheit und was nur unzureichende Verwirklichungen unserer Freiheit sind, ist vielmehr selbst nur unter Rückgriff auf das Werden der Freiheit zu erörtern.

II.

In seinen postum veröffentlichten »Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte« stellt Hegel die berühmte These auf, dass Geschichte ein »Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit« sei.[6] Diese These ist gerade nicht so zu verstehen, dass eine bestimmte historische Situation und das mit ihr verbundene kollektive Selbstverständnis von Freiheit, das durchaus nicht immer diesen Begriff selbst im Munde führen muss, dann projektiv notwendigerweise einen bestimmten Gang nimmt.[7] Was Hegel vielmehr herausarbeitet, ist, dass anhand immanenter Widersprüche bestehende Verständnisse von Freiheit über sich selbst hinausgetrieben werden und zu einem anderen Verständnis von Freiheit führen.[8] Von einem Fortschritt kann hier gesprochen werden, da das neue Verständnis die Probleme des vorangegangenen Verständnisses überwunden hat. Was an dieser Bemerkung deutlich wird, ist, dass Hegel sich nicht für die Geschichte verstanden als empirische Gesamtheit von Ereignissen interessiert – obwohl er ein solches Verständnis, wie er festhält,[9] für eine notwendige Vorbedingung eines philosophischen Verständnisses von Geschichte fasst, da jenes eine besondere Form der Bezugnahme auf diese impliziert. Er interessiert sich für historische Ereignisse und Epochen, die einen grundsätzlichen Umbruch in unserem kollektiven Selbstverhältnis implizieren, einen Umbruch, der eben erst retrospektiv und damit nicht im Bewusstsein der jeweiligen Akteure selbst zugänglich sein kann.[10] Von einem aristotelischen und einem kantischen Begriff der Freiheit unterscheidet sich der hegelianische Begriff der Freiheit dadurch, dass er auch dann, wenn er Freiheit als wesentliche Bestimmung geistiger Lebewesen begreift, den Sinn von Freiheit als wesentlich umstritten derart versteht, dass erst in und durch die geschichtliche Entwicklung konkretisiert wird, was es heißt, dass wir freie Wesen sind. Es reicht für Hegel also nicht zu sagen, dass wir nur insofern freie Wesen sein können, insofern wir einen Begriff unserer Freiheit haben; vielmehr muss die Dynamik dieser begrifflichen Bestimmung selbst in den Blick genommen werden.

Um diesen Gedanken zu konkretisieren, scheint es mir hilfreich zu sein, auf Hegels Verständnis von Dialektik einzugehen, denn Hegels Geschichtsphilosophie drückt ein dialektisches Verständnis von Geschichte aus. Das lässt sich besonders gut durch einen Blick in seine »Wissenschaft der Logik« bewerkstelligen.[11] Die »Wissenschaft der Logik« lässt ihrem Anspruch nach allgemeine Denkbestimmungen auseinander hervorgehen und sie beginnt mit der Unterscheidung von ›Sein‹ und ›Nichts‹. Auf den ersten Blick sieht das plausibel aus: Um zu kategorial höheren Bestimmungen vorzudringen, scheint es sich anzubieten, bei abstrakten und allgemeinen Bestimmungen zu beginnen und auf sie dann entsprechende komplexere Bestimmungen aufzusatteln. Dabei werden ›Sein‹ und ›Nichts‹ so verstanden, dass sie unbestimmt, rein und leer sein sollen. Um hier

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleich den Brückenschlag zur Geschichte zu machen, die in bestimmter Weise nicht Thema der »Wissenschaft der Logik« zu sein scheint:[12] Ein entsprechend ›fundamentalistisches‹ Verständnis könnte man nun auch für den Gang der Geschichte ansetzen, indem man sagt, wir sind freie Lebewesen und auf dieser gegebenen Freiheit satteln historische Ereignisse und umfassendere Strukturen wie Epochen, Entwicklungen und so fort auf. Aber diese These ist gerade nicht Hegels These.

Unter der Beschreibung, dass ›Sein‹ und ›Nichts‹ unbestimmt, rein und nicht weiter qualifizierbar sind, erweisen sie sich als ununterscheidbar. Unterschieden sind sie erst von einem kategorial höheren Begriff aus, nämlich dem Begriff des ›Werdens‹: Was nicht war, ist nun, was war, ist nicht mehr. Was wie ein logisches Fundament anmutet, erweist sich damit als etwas, das in seinem Sinn erst durch logisch spätere Schritte verständlich gemacht werden kann: Erst die logisch spätere Vermittlung von ›Sein‹ und ›Nichts‹ im ›Werden‹ gibt diesen Begriffen ihren Sinn. Auch wenn es in der »Wissenschaft der Logik« um die Entwicklung von Denkbestimmungen geht, lässt sie sich als Modell auch für eine historische Grammatik fruchtbar machen. Wir haben es auch in der Geschichte, die derart begrifflich ist, dass sie nicht ohne Verständnisse der Akteure, die sie formen und die von ihr geformt werden, statthat, mit solchen Konkretisierungsbewegungen zu tun. Das ist gerade nicht als Apologie des Bestehenden zu begreifen, was man Hegel manchmal aufgrund seiner These, dass im modernen Staat die Freiheit zu ihrer Vollendung kommt, nachgesagt hat.[13] Es ist vielmehr so gemeint, dass bestimmte Züge der historischen Wirklichkeit als kategoriale Entwicklung unseres Freiheitsbegriffs zu verstehen sind – so wie auch und gerade scheinbare Unterschreitungen eines einmal gewonnenen Standes etwas über die Unwahrheit der Verhältnisse sagen kann und nicht einfach als Regression zu verstehen ist; ich denke hier an den aktuellen Aufschwung des Populismus und auf die durch soziale Medien als Brandbeschleuniger wirkende Unterminierung des Unterschieds von wahren und falschen Aussagen.[14] Ich möchte damit vorschlagen, Hegels Geschichtsphilosophie mit Blick auf den Freiheitsbegriff so zu verstehen, dass sie das Werden der Freiheit ins Zentrum ihrer Überlegungen stellt und dass dieses Werden im Sinne einer ›retroaktiven Teleologie‹ als ›rückblickende Aufhebung von Widersprüchen‹ zu begreifen ist. Damit wird Freiheit im historischen Prozess sowohl gesetzt wie vorausgesetzt: Im Rückblick erweisen sich auch solche historischen Lebensformen als Verwirklichungen von Freiheit, die noch über einen unvollkommenen Begriff derselben verfügt haben; in diesem Sinne ist Freiheit immer vorauszusetzen. Aber zugleich wird sie im Sinne der Erarbeitung ihres Begriffs in der Geschichte auch gesetzt. Die Geschichte läuft eben nicht auf ein vorgängig bestimmtes Ziel zu, sondern in ihr und durch sie werden erst wesentliche Kategorien unseres Selbstverständnisses erarbeitet, wie in ihrem Sinn weiter- und neubestimmt.

Das wirft zugleich die Frage nach dem Sinn von Hegels Redeweise vom ›Ende der Geschichte‹ auf. Vor dem Hintergrund der hier vorgestellten Überlegungen ist in diesem Ende der Geschichte gerade kein eurozentrischer Chauvinismus zu sehen, sondern vielmehr wird sich in der Moderne die Ungesichertheit unseres Freiheitsbegriffs selbst durchsichtig. An ein Ende kommt die Geschichte in der Moderne, da wir verstanden haben, dass es keine externe Macht, kein unseren Aushandlungen entzogenes Prinzip gibt, dass die letzte Autorität unserer Freiheit verbürgen würde – was keineswegs heißt, dass wir unsere Freiheit einfach gewissermaßen ›herstellen‹ können, und was auch nicht, wie

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Adorno gezeigt hat, ausschließt, dass in unsere Freiheit wesentlich Unverfügbarkeit eingetragen ist.[15] Dieses Ende meint aber zugleich die Offenheit der Geschichte derart, dass wir immer wieder neu und erneut dazu aufgefordert werden, unsere bestehenden Verständnisse zu überprüfen und einer kritischen Revision zu unterziehen. In diesem Sinne können jüngste Diskurse um eine postkoloniale Geschichtsschreibung eben nicht allein gegen Hegel, sondern müssen auch mit Hegel geführt werden.[16]

III.

Ich schließe mit einigen Bemerkungen zur Rolle der Kunst in der Geschichte eines Werdens der Freiheit in der griechischen Antike. Im Rahmen einer solchen Geschichte der Freiheit kommt der Kunst eine besondere Rolle zu. Aus Hegels Perspektive kommt sie in der griechischen Antike und hier in der Kunstform der Skulptur zu ihrer höchsten Bestimmung.[17] Der leitende Gedanke von Hegels Bestimmung der Kunst in einer Geschichte der Freiheit findet sich bereits in der Einleitung der Hotho-Ausgabe: Die Kunst habe sich »in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt […] und [ist] nur eine Art und Weise […], das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen. […]. Diese Bestimmung hat die Kunst mit Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt.«[18]

Hegel verortet die Kunst hier neben der Religion und der Philosophie als eine Gestalt des absoluten Geistes.[19] Der absolute Geist adressiert Praxiszusammenhänge, deren logische Rolle weder in einer theoretischen, noch einer praktischen Bestimmung besteht. Kunst, Religion und Philosophie dienen weder der Erkenntnis der Wirklichkeit noch der moralischen Erziehung. Sie sind vielmehr Reflexionspraktiken, deren Pointe darin besteht, dass sie den Subjekten, die durch sie bestimmt sind, gleichermaßen die wesentlichen Orientierungen ihrer Gemeinschaft verständlich machen wie sie allererst stiften. Beides geht wie folgt zusammen: Die Reflexion greift bestehende Verständnisse auf und transformiert sie in selbstbewusster Weise.

Hegels These lautet dabei, dass sich die Rolle von Kunst, Religion und Philosophie historisch derart ändert, dass es heute die Philosophie ist, die uns in die Lage versetzt, unsere wesentlichen Orientierungen zu reflektieren. Er kommt zu dieser These durch die richtige Beobachtung, dass unsere wesentlichen Verständnisse – dass wir uns als freie und gleiche Subjekte verstehen, die Rechte und Pflichten in einem Gemeinwesen haben – heute gar nicht länger im Medium der Kunst ausgedrückt werden können. Seine These zum antiken Griechenland lautet hingegen, dass hier die Verständnisse derart verfasst waren, dass sie in und durch die Kunst verlustfrei herausgearbeitet werden konnten. Er schreibt: »[D]ie Dichter und Künstler [sind für die] Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden, d.h. die Künstler haben der Nation die bestimmte Vorstellung vom Tun, Leben, Wirken des Göttlichen, also den bestimmten Inhalt der Religion gegeben. Und zwar nicht in der Art, daß diese Vorstellungen und Lehren bereits vor der Poesie in abstrakter Weise des Bewusstseins als allgemeine religiöse Sätze und Bestimmungen des Denkens vorhanden gewesen und von den Künstlern sodann erst in Bilder eingekleidet und mit

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Schmuck der Dichtung äußerlich umgeben worden wären, sondern die Weise des künstlerischen Produzierens war die, daß jene Dichter, was in ihnen gärte, nur in dieser Form der Kunst und Poesie herauszuarbeiten vermochten.«[20]

Besonnenheit und Gerechtigkeit werden von den antiken Skulpturen nicht veranschaulicht oder ausgeschmückt, sondern vielmehr gestiftet. Auch wenn die These einer aus der Kunst geborenen Kultur heute hyperbolisch klingen mag, besteht der wahre Kern von Hegels Auffassung darin, dass er vorschlägt, Kunst als Ausdruck kollektiver Selbstverständigungsprozesse zu begreifen.[21] Zugleich besteht seine zutreffende These darin, dass Kunst nicht einfach symptomatologisch entsprechende Verständnisse ausdrückt, sondern sie durch die Form ihrer Werke in spezifischer Weise transformiert; sei es in der Antike als Stiftung, im Mittelalter als Konkretisierung oder in der Moderne als Interpretation, Brechung und Kritik.

In diesem Sinne gilt es aus der Perspektive einer hegelschen Geschichte des Werdens der Freiheit mit Blick auf die Werke der griechischen Antike Folgendes im Blick zu behalten: Nicht allein erweisen sie sich retrospektiv als Ausdruck eines noch unvollständigen Freiheitsbegriffs,[22] sondern die Form der Reflexion kollektiver Selbstverständnisse im Kunstwerk ist derart zu bestimmen, dass ihr Gehalt hier nicht anders als in der Form des Werks selbst zu haben ist.

Anmerkungen

1 Sebastian Rödl bestimmt die Einheit dieser drei Begriffe als den Grundgedanken des Deutschen Idealismus, vgl. Rödl 2011.
2 Diesen Punkt entwickelt Donald Davidson unter Rückgriff auf Motive Kants, vgl. Davidson 2001.
3 Vgl. in diesem Sinne McDowell 1996, Lecture VI.
4 Vgl. dazu Thompson 2011, Erster Teil.
5 Vgl. als gute Einführung in die aristotelische Seite und im Sinne einer entsprechenden Abgrenzung Hacker-Wright 2021.
6 Hegel 1986a, 32.
7 Ich habe die hier vorgestellten Überlegungen ausführlicher entwickelt im dritten Teil von Feige 2022.
8 Vgl. dazu auch Pinkard 2004.
9 Vgl. Hegel 1986a, 11–29.
10 Zu letzterem vgl. auch Arthur Dantos Analyse erzählender Sätze in Danto 1980, Kapitel VIII.
11 Vgl. im Folgenden Hegel 1986b, 82–115.
12 Für das komplexe Verhältnis beider vergleiche aber Sedgwick 2023.
13 Eine besonders problematische Lesart findet sich mit Popper 2003.
14 Zu Letzterem vgl. auch Habermas 2022, 9–67.
15 Vgl. dazu auch Hogh – König 2011, 419–438.
16 Vgl. dazu Feige 2021, 31–42.
17 Vgl. Hegel 1986d, 374f. Dazu auch Houlgate 2007, 56–89; Peters 2015 (bes. Kapitel 3).
18 Hegel 1986c, 21f.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

19 Vgl. zum absoluten Geist Hegel 1986e, 366–394.
20 Hegel 1986c, 141.
21 Vgl. für eine solche kunstästhetische Perspektive insgesamt auch Feige 2012; Bertram 2014.
22 Das hat Hegel auch in der Kunstentwicklung selbst durchgespielt; vgl. hier mit Blick auf den Übergang von der Tragödie zur Komödie etwa Hebing 2015.

Literatur

Bertram 2014: G. W. Bertram, Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik (Berlin 2014)
Danto 1980: A. C. Danto, Analytische Philosophie der Geschichte (Frankfurt 1980)
Davidson 2001: D. Davidson, Vernünftige Tiere, in: Ders., Subjektiv, intersubjektiv, objektiv (Frankfurt 2001) 167–185
Feige 2012: D. M. Feige, Kunst als Selbstverständigung (Münster 2012)
Feige 2021: D. M. Feige, Zur Dialektik der postkolonialen Kritik, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 2021, 31–42
Feige 2022: D. M. Feige, Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie (Berlin 2022)
Habermas 2022: J. Habermas, Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit, in: Ders., Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik (Berlin 2022) 9–67
Hacker-Wright 2021: J. Hacker-Wright, Philippa Foot's Metaethics (Cambridge 2021)
Hebing 2015: N. Hebing, Hegels Ästhetik des Komischen (Hamburg 2015)
Hegel 1986a: G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Frankfurt 1986)
Hegel 1986b: G. W. F. Hegel, Wissenschaft der Logik 1 (Frankfurt a.M. 1986)
Hegel 1986c: G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 1 (Frankfurt a.M. 1986)
Hegel 1986d: G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 2 (Frankfurt a.M. 1986)
Hegel 1986e: G. W. F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 3 (Frankfurt a.M. 1986)
Hogh – König 2011: P. Hogh – J. König, Bestimmte Unbestimmbarkeit. Über die zweite Natur in der ersten und die erste Natur in der zweiten, Deutsche Zeitschrift für Philosophie 59, 2011, 419–438
Houlgate 2007: S. Houlgate, Hegel on the Beauty of Sculpture, in: Ders. (Hg.), Hegel and the Arts (Evanston IL 2007) 56–89
McDowell 1996: J. McDowell, Mind and World (Cambridge MA 1996)
Peters 2015: J. Peters, Hegel on Beauty (New York 2015)
Pinkard 2004: T. Pinkard, Innen, Außen und Lebensformen. Hegel und Wittgenstein, in: C. Halbig – M. Quante – L. Siep (Hg.), Hegels Erbe und die theoretische Philosophie der Gegenwart (Frankfurt 2004) 254–294
Popper 2003: K. Popper, Die offene Gesellschaft und ihre Feinde 2. Falsche Propheten. Hegel, Marx und die Folgen (Tübingen 2003)
Rödl 2011: S. Rödl, Selbstbewußtsein (Berlin 2011)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sedgwick 2003: S. Sedgwick, Time & History in Hegelian Thought & Spirit (Oxford 2023)
Thompson 2011: M. Thompson, Leben und Handeln (Berlin 2011)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

KÖNNTE MAN
ARCHEDEMOS
als einen in dem Felsloch
Eingekerkerten sehen, dazu
verdammt, sein Gefängnis
für die Nymphen mithilfe
der ihm eingeflößten
Kreativität
auszuschmücken?

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010106

Freiheit und Unfreiheit in der Höhle von Vari[1]

Wolfgang Filser

Um die Mitte des fünften Jahrhunderts vor Christus kam ein gewisser Archedemos aus Thera nach Attika und schmückte dort, beim heutigen Vari am südlichen Hymettos, mit seinen eigenen Händen eine karstische Felshöhle mit Texten und Bildern aus. Zudem legte er Stufen an und glättete den Felsboden und die Felswände an bestimmten Stellen, um die Höhle für seine Zwecke brauchbar zu machen. Archedemos tat dies auf Befehl der Nymphen; so hielt er es auf einer beim Einstiegsloch in die geglättete Felswand gemeißelten Inschrift fest: »Archedemos von Thera / von den Nymphen ergriffen – ›nympholeptos‹ – / hat auf Geheiß der Nymphen / die Grotte ausgebaut.«[2]

Die Umformung des Felslochs in eine mit Inschriften versehene Bilderhöhle durch den Nympholeptos ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Denn als ein von den Nymphen Besessener gerät Archedemos in eine seltsam hybride Position, die man durchaus mit den Kategorien von Freiheit und Unfreiheit ausloten könnte.

Dazu müssen wir zunächst die Theolepsie, das ekstatische Ergriffensein von einer Gottheit, als eine von Archedemos bewusst konstruierte Wirklichkeit akzeptieren. Der Einwanderer aus Thera, vielleicht ein gelernter Steinmetz, überzeugte die Bevölkerung des attischen Bezirks Anagyrous und bald auch einen größeren Personenkreis davon, dass er in der Höhle von den Nymphen ergriffen wurde. Damit war er seinerseits wohl bis zu seinem Tod an den Ort gebunden, darauf deutet die epigraphische Entwicklung der ihm zugewiesenen Inschriften hin – mithin ein Verlust von Freiheit, der mit der freien künstlerischen Ausgestaltung des Kultortes in einem bemerkenswerten Spannungsverhältnis steht. Könnte man Archedemos folglich als einen in dem Felsloch Eingekerkerten sehen, dazu verdammt, sein Gefängnis für die Nymphen mithilfe der ihm eingeflößten Kreativität auszuschmücken?

Die Argumente, die dafür sprechen, die gestalterische Konzeption der Höhle Archedemos zuzuschreiben, lieferte Archedemos selbst, und zwar anhand der ihm zuweisbaren Inschriften und Bilder.[3] So kann die Geschichte des Ortes recht genau nachgezeich-

Wolfgang Filser (University of Copenhagen, The Saxo Institute, Department of Archaeology, Classical Archaeology);
wolfgang.filser@hum.ku.dk;
https://orcid.org/0000-0002-4603-6354;
© Wolfgang Filser 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

net werden. Dabei ist es nicht nötig, Archedemos zum Autor jedes textlichen oder bildlichen Elements, das in seine Lebenszeit fallen könnte, zu erklären. Es geht um die von ihm in Bewegung gesetzte Entwicklung hin zur Bilderhöhle.

Archedemos verfolgte offensichtlich einen genauen Plan. Der sah vor, aus dem abschüssigen Felsloch eine im Ablauf genau gesteuerte, audiovisuelle Maschinerie zu machen. Anhand der Bettungen und Plinthenleeren im Boden und in den Felsnischen sowie der zugehörigen Inschriften lässt sich ein komplexes Bildsystem rekonstruieren, das im Wesentlichen gegen Ende des fünften Jahrhunderts vor Christus abgeschlossen war. In der durch Tropfsteine und Versinterungen in zwei große Kammern geteilten Höhle verlief der kultische Rundgang gegen den Uhrzeigersinn. An das Einstiegsloch und den kleinen Eingangsbereich schloss der von der Nympholeptosinschrift und einer Lex sacra (Abb. 1: 1–2) von anderer Hand markierte Kultbereich an. Schon hier sind an verschiedenen Stellen Bettungen und Zapfenlöcher in Felsnischen angebracht, in denen folglich Statuetten und Stelen vermutet werden. Bald führen Stufen hinab in den dunklen, südwestlichen Bereich, in dem die Höhle fast in ihrem natürlichen Zustand belassen worden ist; jedoch zeugt ein in die Trennwand aus Tropfsteinen geschlagener Durchgang zur größeren, östlichen Kammer von dem Weg der Kultteilnehmer (Abb. 1: 4).

Dort, auf der Ostseite, ändert sich die Atmosphäre der Grotte ganz grundsätzlich. Anstelle des transitorischen Charakters des nach Süden abfallenden Westraumes tritt ein weniger stark gelängter Saalgrundriss. An der Ostwand dieses Saales befand sich eine künstliche Plattform (Abb. 1: 11), die als Tanzfläche gedeutet wurde. Ein natürlicher Felsspalt verläuft von dort entlang der östlichen Felswand bis zur nördlichen Ecke der Höhle nahe dem Einstiegsloch. Von dort bis zur Trennwand aus Tropfsteinen erstrecken sich vielfältige Bearbeitungen des Felsens, die vom einfallenden Licht gut beleuchtet werden. Auf beiden Seiten der Stufenanlage, die zum Einstiegsbereich zurückführte, finden sich verschiedene Spuren von frei aufgestellten Weihgeschenken sowie in die Felswand geschlagene Reliefs und Inschriften (Abb. 1: 5–10).

Darunter ist auch das mit einer Signatur versehene Felsbild des Archedemos (Abb. 2). Es liefert den entscheidenden bildlichen Schlüssel zur Deutung des Selbstverständnisses des Theraiers. Man sieht einen mit einem Chitoniskos, einem kurzen Untergewand, bekleideten Steinmetz, der in der einen Hand einen Hammer, in der anderen ein Winkeleisen hält. Er ist einem ebenfalls aus dem Felsgrund geschlagenen Altar rechts neben ihm zugewandt. Die wie Attribute präsentierten Werkzeuge und die Lage der Signatur verdichten das Bild zum Selbstportrait. Indessen ist Archedemos kein geübter Bildhauer, wie sich an der kruden Machart des Reliefs ablesen lässt. Mit den stilistischen Parametern der zeitgenössischen Bildhauerschulen Athens können Archäologen hier nicht operieren.

Und doch ist es ein komplexes Bildgefüge, in dem Archedemos wohlüberlegt verschiedenartige Akteure miteinander verbunden hat. Durch die klar formulierte Identität als Steinmetz bezieht er das Relief auf die übrige Ausgestaltung der Grotte. Im Kontext erscheint dieser Steinmetz zugleich als Adorant und als Bildermacher, der mit seinen bescheidenen Mitteln das Felsloch zu einer Pan und den Nymphen geweihten Bilderhöhle umgestaltet. Im Lauf der Jahrzehnte prägte sich diese Konstellation immer weiter aus.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

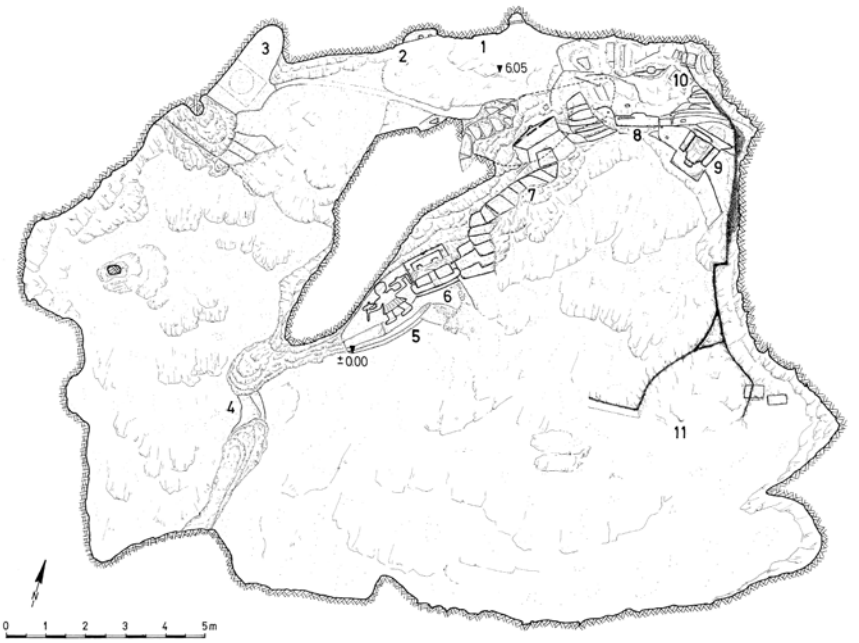


Abb. 1: Höhle von Vari, Attika, Grundriss

Auffällig ist die Verschiedenheit der Medien, die mit dem Bildträger, dem Fels, verbunden sind: Reliefs und rundplastische Elemente, die aus dem Felsen geschlagen wurden, sowie im Felsgrund gesockelte Bildwerke und Stelen. Diese Objekte werden konzeptionell mit dem natürlichen Relief der Tropfsteine verschmolzen. So ist für das Relief des opfernden Archedemos zwar der Felsen im unteren Bereich geglättet worden, unmittelbar darüber schließt jedoch die naturwüchsige Tropfsteinwand an. Verstärkt wird der bildhafte Eindruck der gesamten Wand noch dadurch, dass ihr unterer Abschluss aus einer mehrstufigen Basis besteht. Die oberste Stufe dieses Rahmens, auf dem auch Archedemos steht, verbreitert sich jedoch vor dem Altar, wo sich die Stufe mit der anschließenden Treppe verbindet: Man sollte an dieser Stelle also das Bild betreten und auf dem Altar neben dem Portrait des Kultstifters opfern. Seltsam die Vorstellung, sich Archedemos selbst neben seinem Portrait bei der Kulthandlung zu denken, doch anscheinend hatte er genau damit gerechnet.

Erweitert wird die interaktive Szenerie durch die Aufstellung von zwei Statuetten auf einer umrahmten Bettung über der Altarplatte. Es standen hier Pan und Apollon, denen geopfert wurde, wie die Inschriften mitteilen. Die Standfläche mit den Bettungen war zudem wohl durch eine hölzerne Ädikula überdacht, wodurch die Kultbilder wie in einem Schrein in das Gesamtbild integriert waren. Jenseits der Treppe setzte sich die mit künstlichen Formen durchwirkte Tropfsteinwand fort. Bemerkenswert sind besonders eine große, Pan geweihte Nische sowie eine lebensgroße Sitzstatue neben einem heute zerstörten Omphalos. Augenscheinlich war die Verbindung der Bildnischen und In-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schriftenfelder mit den Stalaktiten gewollt. Deren Position gab später wohl sogar noch Anlass für die Anbringung marmorner Weihreliefs.

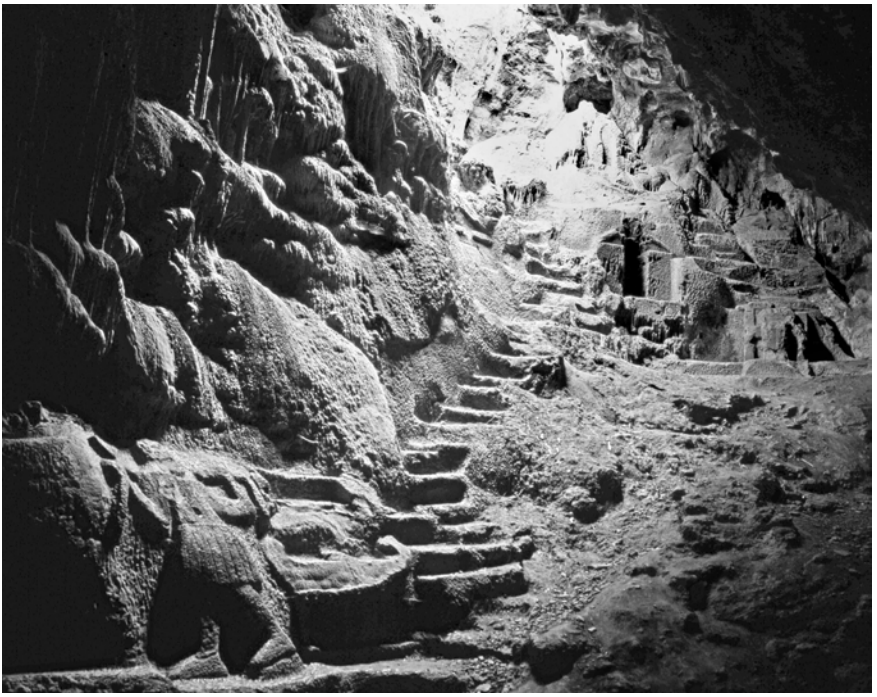


Abb. 2: Höhle von Vari, Felsrelief des Archedemos

Von der Transformation der Grotte nicht zu trennen ist ihre Nutzung für Musik und Soundeffekte. Dabei sei auch erwähnt, dass einige der Inschriften – teils durch Archedemos selbst – metrisch verfasst wurden, also gesungen werden konnten. Bezüglich der Umgestaltung der Höhle in einen ›Ballsaal‹ ist zuerst ein Steinblock zu nennen, der auf zwei gegenüberliegenden Seiten beschriftet wurde und einst am Einstiegsloch draußen aufgestellt war. Auf der einen Seite wird ein Garten erwähnt, der von Archedemos für die Nymphen angelegt wurde. Auf der anderen Seite spricht die Inschrift nach der überzeugendsten Lesung von einem ebenfalls den Nymphen geweihten Tanzplatz, einem »choron orchestes«. Die Konzeption der zweiseitigen Inschrift ist ohne Weiteres durch ihren Kontext zu erklären: Sie bezieht sich auf das Außen und Innen des Heiligtums, auf den Garten und auf die Höhle.

Die Höhle kann somit als Ort des Tanzes und der Musik betrachtet werden, wozu sich die ebenere und größere Ostkammer besonders gut eignete. Auf die bereits geräuschvoll unterlegte, rituelle Passage der Westkammer folgte mit dem Schritt durch die Tropfsteinwand ein alle Sinne ansprechendes Erlebnis aus Gesang, Tanz und Lichteffekten, verbunden mit der Rezeption des Felsreliefs, dem unterschiedlichste Bilder entwuch-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen. Reflektiert werden in den Tropfsteinen, die ja selbst unentwegt zum Klangbild der Höhle beitragen, folglich nicht nur visuelle Eindrücke, sondern auch akustische Signale.

Die Ostkammer bietet für Rede, Gesang und Musik tatsächlich optimale Bedingungen, wie bei entsprechenden Messungen nachgewiesen wurde. Der Grund dürfte in der stark aufgeworfenen Oberfläche der aus Tropfsteinen und Konkretionen gebildeten Felswände liegen, die dafür sorgt, dass der Nachhall absorbiert wird. Daraus resultierte ein präzises Klangbild, das besonders bei perkussiver Musik auch körperlich erfahren werden konnte. Mit der gerne mit Höhlenheiligtümern assoziierten ›Kathedralenstimmung‹ hat das freilich wenig zu tun. Es erinnert eher an professionelle Tonstudios oder sehr gut eingestellte Elektroclubs – Räume, in welchen ähnliche Effekte entstehen, da sie akustisch entsprechend neutral sind. Syrinx und Aulos, perkussive Klänge und Gesang sowie der Klang des Wassers sind schon im homerischen Hymnus an Pan miteinander verbunden. Sie müssen auch wesentlich den Soundscape in der Kulthöhle bestimmt haben. Die Höhle – an sich bereits ein vorzüglicher natürlicher Klangkörper – wurde durch Archedemos zusätzlich zu einem Verstärker audiovisueller Effekte transformiert.

Die Liminalität dieses Ortes unterhalb des Gartens resultiert folglich aus einem synästhetischen Gesamtkonstrukt. Sie beruht nicht auf der subjektiven Empfindung der vielen Kommentatoren seit seiner Entdeckung durch Richard Chandler im Jahr 1765, sondern auf jener noch heute als Fragment vorhandenen Atmosphäre, die Archedemos konzipierte. Interaktivität und Multimedialität spielen eine zentrale Rolle bei der Erzeugung der gewissermaßen psychedelischen Erfahrung – eben der Nympholepsie. Allerdings sind die Rezipientinnen zugleich Akteure ihrer eigenen Ekstase. Ihr Ziel ist es, die Erfahrung des Archedemos zu reproduzieren.

Nympholepsie ist in Vari sicher positiv zu deuten als ein Zustand der gesteigerten Aufnahme- und Ausdrucksfähigkeit an einem Heterotopos. Am Anfang stand die dem Archedemos eingeflößte Begabung zur Ausgestaltung der Höhle, an die er von da an selbst gekettet war. Schöpferische Freiheit und körperliche Unfreiheit fallen gewissermaßen in eins und fast möchte man diese Konstellation in das seltsame Selbstportrait am Opfertisch hineinlesen. Besessenheit, Enthousiasmos, Ekstase, wie man es auch nennen möchte: Meine Interpretation der Nympholepsie des Archedemos ist, dass es sich dabei um einen hybriden Zustand der freiwilligen Unfreiheit handelt, in den er sich begab, um so andere Handlungsfreiräume aufzuschließen. Der ausgesprochen individualistischen Ausgestaltung der Höhle lassen sich diese Freiräume noch ablesen.

Den so erzeugten, liminalen Zustand bot Archedemos seiner Kultgemeinde an. Man wüsste zu gerne, was er dafür im Gegenzug erhielt. Ein im Polisraum unerreichbares Sozialprestige etwa: Anerkennung für den Steinmetzen, dessen marginaler politischer Status in der Asty, der Stadt, schon allein in seiner Herkunft aus Thera zum Ausdruck kommt. Dort, im öffentlichen Raum der Polis, war Archedemos ein Metöke, gehörte also zur Unterschicht; es wurde vermutet, dass er als Steinmetz in den Brüchen des Hymettos arbeitete. In seiner entgrenzenden Bilderhöhle aber hatte er vielleicht sogar einen Heiligenstatus, wie ein gewisser von einem Berg auf Kreta stammender Astakides, der in einem Epigramm des Dichters Kallimachos als »nympholeptos« und darüber hinaus als »hieros« bezeichnet wird.[4]

Andererseits muss auch der ökonomische Aspekt erwogen werden. Waren Kult und Trance sein Geschäft, war Archedemos wenn nicht ein begabter Bildhauer, so wenigs-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tens ein begabter Scharlatan? Der soziale Status des Archedemos als Nympholeptos ist jedenfalls höchst ambivalent: marginal – wie die Lage des Felslochs zur Asty –, aber zugleich partikular, womöglich sogar sakral. Als positiv besetzte Devianz von gewöhnlichen Verhaltensweisen, nicht als besinnungslose und selbstzerstörerische Raserei à la Aktaion wird die Nympholepsie auch in Platons »Phaidros« beschrieben:[5] Im Zentrum steht die gesteigerte Kreativität. Die Nymphen – und auch der von den Nymphen am Ilissos besessene Sokrates – sind »technikoterai«, kunstfertiger als der beste Redner, Lysias.[6]

Die Interaktion von Bild, Tanz und Musik ist auch das Thema der marmornen Weihreliefs aus der Grotte. Sie wurden rund hundert Jahre nach der Nympholepsie des Archedemos, während des letzten Drittels des vierten Jahrhunderts vor Christus, in die Felswände eingelassen, vielleicht aus Dankbarkeit für individuelle Ekstasen. Ich möchte die Reliefs aber nicht auf der Ebene der Darstellung von Besessenheit oder Entrücktheit deuten, sondern vielmehr als Reflex auf den spezifischen Kontext; als Metaebene, die sich langsam über die von Archedemos ausgebreitete Bilderhöhle schob. Dieses in Vari besonders prägnant überlieferte Verhältnis der spätklassischen und frühhellenistischen Reliefs zu ihrem Kontext kommt auch darin zu Ausdruck, dass die Bildwerke direkt in die Felsnischen gesockelt und nicht – wie sonst bei dieser Objektklasse üblich – auf separat gearbeiteten Stelenschäften aufgestellt waren.

Auf den Reliefs treten die Nymphen alleine stehend beziehungsweise tanzend, auf Felshockern sitzend oder auch in Begleitung von Hermes auf. Die Szene spielt sich auf allen der sieben erhaltenen Reliefs in einer Grotte ab, die durch stilisierte Felsgewölbe dargestellt wird (Abb. 3). Mit der Matrix der Grotte verbunden befinden sich entlang der Felsbögen weitere Figuren, die teilweise wie Bilder im Bild aufgefasst sind. Pan, Achelooskköpfe, Ziegen und Hirtenfiguren entwachsen dem Stein zum ersten Mal so, wie es noch in späteren römischen Kunstgrotten der Fall sein wird. Die Bildhauer, die in Attika nun derlei Reliefs herstellen, kannten die Kulthöhlen offensichtlich gut. In Vari kann der Effekt der Bildstelen ansatzweise rekonstruiert werden: Quasi en abyme reproduzierten die entlang der Tropfsteinwand und in den Felsnischen angebrachten Reliefs die Bilderhöhle des Archedemos.

Auf einem Exemplar aus der Panshöhle von Phyle (Abb. 4) wird diese kontextuelle Referentialität noch deutlicher ausformuliert. Pan erscheint dort zweimal über der Grotte, einmal in Form einer gewöhnlichen Figur und am linken Reliefrand ein weiteres Mal als Hermenpfeiler, der eindeutig als ein in den Felsen des Höhlenheiligtums eingelassenes Bildwerk zu denken ist. Mit anderen Worten: Die Reliefs aus griechischen Höhlenheiligtümern, die Kultgrotten darstellen, kommentierten das Betrachten und Interagieren mit der Bilderwelt ihres Kontexts. Interessanterweise wird sich diese Bedeutungsebene bis in die Grottenkunst der römischen Kaiservillen fortsetzen.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

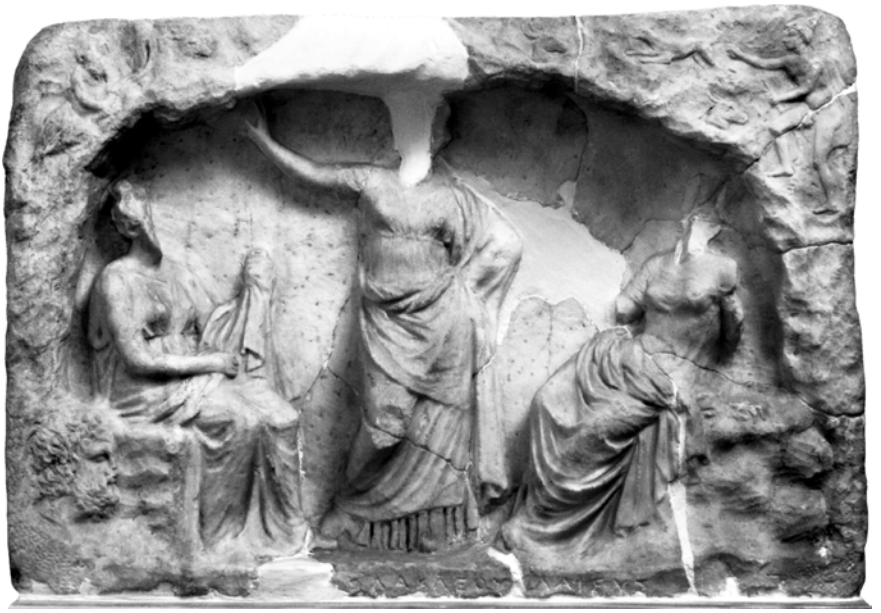


Abb. 3: Relief aus der Höhle von Vari

Das Thema der Nympholepsie lässt sich damit durchaus verbinden. Denn als Nympholepsie kann auch das mythologische Schicksal begriffen werden, das Aktaion an einer Grotte ereilt. Verlust der Freiheit und Bestrafung werden in diesem Mythos ebenso wie in manchen bildlichen Versionen des Plots – darunter auch eine aus einer Kunstgrotte stammende Skulpturengruppe – ausdrücklich mit dem gefahrenbeladenen Blick in Bezug gesetzt. Die Grotte ist in der antiken Wahrnehmung der Ort des Sehaktes, allerdings in einer bedeutungsvollen Auffächerung, die im passiven Erblicktwerden einerseits und im aktiven, bisweilen voyeuristischen Erblicken andererseits ihre beiden Pole besitzt. Blicken und Erblicktwerden beziehungsweise Ergriffenwerden gehören folglich engstens zusammen, was sich auf ikonographischer wie auf philologischer Ebene nachweisen lässt: In der Bildtradition ist es das Motiv des ›Aposkopein‹, also des Ausschauhaltens, das die Figuren von Pan und Aktaion verbindet. Umgekehrt ist das Verhältnis bei Andromeda, die an den Felsen gefesselt der andauernden Beobachtung durch das Seemonster unterworfen ist. Auf philologischer Ebene ist die Verbindung im Wort für Felsen, ›skopelos‹, hergestellt, eng verwandt mit ›skopein‹, dem Schauen. Damit kommt zugleich zum Ausdruck, dass man vom Felssitz aus Ausschau hält, weshalb Skylla schon bei Homer auf einem solchen ›skopelos‹ sitzt und Polyphem in einer Felshöhle wohnt; wie Pan observiert Polyphem von dort sein Dominium und seine Herde. In Polyphem verschmelzen das Monster und die Grotte zu einer Figur, der Zyklop ist das Auge des Felsens. Dass es hier um das Sehen und Gesehenwerden und die damit verbundenen Machtkonstellationen geht, darauf deutet die Blendungsgruppe in Sperlonga wie kein zweites antikes Kunstwerk.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 4: Relief aus der Panshöhle von Phyle, Attika

Wenn römische Kaiser Jahrhunderte später in Grottentriklinia, ihren in Höhlen gebauten, luxuriösen Speiseräumen, auf Darstellungen dieser Mythen blicken, kommt damit gleichsam deren Allmacht über die um die Grotte befindliche Lebenswelt zum Ausdruck. Nicht nur der Blick in das mit Marmorfiguren durchsetzte Relief aus Fels und Wasser im Inneren der Grotte, sondern auch der von der Grotte ausgehende Blick ist machtgeladen. In ihm scheint die absolute Verfügungsgewalt über die umgestaltete Landschaft und die in ihr wie Staffagefiguren eingesetzten Lebewesen auf: im Fall von Tiberius auf Capri als jugendliche Pane und Nymphen verkleidete Jungen und Mädchen, die sich für den Kaiser in der mythologisch sexualisierten Landschaft aufzuhalten hatten, dem Kaiser dort zur Verfügung standen.[7] Im macht- und gefahrvollen Sehakt des Kaisers in der Grotte wird dieser also gerade nicht oder wenigstens nicht nur mit den mythischen Helden parallelisiert, sondern mit jenen übermenschlichen Gestalten. Der Blick des Kaisers ist dann in den Skulpturengruppen der Blick Dianas, nicht derjenige Aktaions, der des Andromeda bewachenden Seemonsters, nicht derjenige des Perseus, der Blick Skyllas und Polyphems, nicht der des Odysseus.

So erhält sich in der nicht nur auf materieller Ebene anspruchsvollen Grottenkunst der kaiserlichen Villenanlagen noch eine Subversivität, die die Bilderwelt der Kulthöhle von Beginn an auszeichnet. Es läge darin freilich keine ideologische Botschaft, wie man sie ansonsten in jeder Regung kaiserlicher Kunst zu rekonstruieren gewohnt ist. Doch war die Grottenkunst ja diesem gewöhnlichen Kontext weitgehend entzogen: An wen et-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wa sollte sich die Botschaft der äußerst ungewöhnlichen Skulpturenausstattung der für Normalsterbliche fast ins Jenseitige entrückten Grotta Azzurra auf Capri auch richten?

Sofern ein Kaiser in der Kunstgrotte, zwar codiert, aber für die wenigen Eingeweihten verständlich, noch wie Jahrhunderte zuvor Archedemos in performativer Rolle auftritt, dann erscheint diese Rolle sicherlich dahingehend umgedeutet, dass die Nympholepsie und damit das Numinose vom Kaiser selbst ausgehen. Das Autochthone der Grotte wirkt als Katalysator für eine nichtnormative, stets auch in eine Performance eingebunden vorzustellende, synästhetische Kunst. Die dabei entstehenden Ausdrucksformen sind so stark, dass sich diese Kunst über primäre inhaltliche Aspekte, also etwa über den Kult der in der Höhle verehrten Götter oder über die in der römischen Kunstgrotte erzählten Mythen, hinwegsetzt.

Die dem Design des Archedemos hinzugefügten Weihreliefs – Zerrspiegel der Bilderhöhle – legen den Finger auf diese von Beginn an in nuce existierenden Interferenzen. Diese Interferenzen ergeben sich aus dem nicht im Detail steuerbaren Medium des Konkretions- und Tropfgesteins. In diesem sich andauernd wandelnden Medium manifestiert sich audiovisuell die Präsenz der Nymphen. Mit Theodor W. Adorno ist Kunst dort, wo die Bilder ihre eigene Imagerie zerstören. In die dabei entstehenden Brüche wird der Leser, der Hörer, der Betrachter durch das Kunstwerk eingesogen, um zu fragen und zu hinterfragen. Im Zentrum steht also weder die sich immer bald erschöpfende Illusion noch ein festgelegtes Narrativ, sondern die Konzentration auf Form.

Die philologisch angeleitete Deutung Erwin Panofskys attackiert diese Art von Kunstbetrachtung, da sie versucht, etwas an deren Stelle zu setzen, das eigentlich nicht zu sehen, nicht da ist; oder anders gesagt, sie ignoriert die unterschiedlichen Effekte der Form auf den individuellen Betrachter: intendierte Subversivität und Ambiguität. Susan Sontag hat dieses Problem der Interpretation – »against interpretation« – aufgezeigt. Man könnte sagen: Sie plädierte schlicht und einfach für die Freiheit der Kunst und der Kunstbetrachtung auch über soziale Schranken hinaus. Eine solche Freiheit, so meine ich, war auch in der Höhle von Vari gegeben, und zwar aufgrund der Entgrenztheit der modifizierten Grotte, aber auch aufgrund ihres Eigenlebens, sprich, aufgrund der Tatsache, dass die Bilder durch ihre unauflösbare Verbindung mit dem sich stets wandelnden Tropfstein in andauernder Bewegung gehalten wurden, die Bilder sich nicht fixieren ließen. Durch die schon von Archedemos angelegte Verdichtung von Sound, Bildern und Bewegungen sowie ihre Verbindung mit dem Felsrelief der Höhle entstand ein Ort, dem man aus heutiger Perspektive womöglich einen vergleichsweise hohen Grad an künstlerischer und konzeptueller Freiheit zusprechen könnte.

Ein letzter Punkt mag noch berührt werden, wenn hier die Pangrotte von Vari als ein Vorfahre hellenistisch-römischer Grotten- und Landschaftskunst angeboten wird – als ein Ursprungsort, der gewissermaßen bereits deren gesamtes Erbgut in sich trägt, obgleich die kunstästhetischen Konzepte noch nicht ausformuliert sind wie später in der ›hohen‹ Kunst.

Ernst Curtius wies zuerst darauf hin, dass zwei späte literarische Quellen die Person Platons mit dem Pan- und Nymphenkult der Gegend in Verbindung bringen. Aelian und Olympiodoros berichten, Plato sei als Kleinkind mit seinen Eltern auf dem Hymettos gewesen. Dort brachten Platons Eltern dem Pan, den Nymphen und Apoll Opfer dar, den in der Archedemoshöhle verehrten Göttern also.[8] Während seine Eltern opferten, ereig-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nete sich das sogenannte Bienenwunder, bei dem es ja wohlgemerkt auch um eine Art Theolepsie als musischem Enthousiasmos, als transzendentem Ergriffensein von einer göttlichen Macht geht. Ungeachtet der Legendenbildung um den kleinen Platon spricht nichts dagegen, dass der Philosoph, der vielleicht aus der Gegend stammte, die Pangrotte von Vari aus eigener Anschauung kannte. Die Pangrotte kommt damit durchaus als Ideenquelle für das platonische Höhlengleichnis und die anschließend im zehnten Buch des »Staates« ausgebreitete Bildkritik in Betracht und wurde auch schon so gedeutet. Die Frage drängt sich demnach auf, ob Platon in der Grotte von Vari – oder einer anderen Pangrotte auf dem Hymettos – das Potenzial der Grottenkunst erkannte; nicht nur ihr Potenzial als Erzeugerin von Trugbildern, sondern auch ihre grundsätzliche Fähigkeit zur Kommentierung von Kunst – oder genauer, zum ›Bildermachen‹ –, und ob seine im Alter im »Sophistes« ausgearbeitete Bildtheorie von der Grotte wesentliche Impulse bekam.

Es ist in jedem Fall bemerkenswert, dass die von Platon kritisierten mimetischen Verfahren in der Grottenkunst ein sehr prägnantes Analogon haben. Ist also womöglich schon in Vari das Nachdenken über die Beziehung von Natur und Kunst, also auch über den Charakter des Bildes an sich, nicht allein Sache der Philosophen gewesen?

Vielleicht geht schon die Frage zu weit. Was in der Höhle des Archedemos noch nicht als bewusstes Mittel greifbar ist, ist die Erzeugung absichtlicher Interferenzen, die sich an den Wahrnehmungsweisen der Kultteilnehmer ausrichten. Erst diese bewusste Störung der Illusion würde einen Unterschied definieren und aus der Bilderhöhle eine Kunstgrotte machen. Allerdings wurde durch den Einbau der Votivreliefs hundert Jahre nach Archedemos ein erster Schritt in diese Richtung getan. Als in das Felsrelief eingelassene Spiegelbilder halten sie der Grotte und ihrer Kultgemeinde die eigene Erscheinung entgegen.

Anmerkungen

1 Ich danke vielmals Andreas Grüner und Julian Schreyer für die Einladung nach Erlangen zu dem Workshop »Archäologische Grundbegriffe: Freiheit« sowie für die Aufnahme in den vorliegenden Band und für die redaktionelle Arbeit. Willy Löster möchte ich für sein Fachwissen im Bereich der Tontechnik danken. Einem anonymen Gutachter danke ich für wertvolle Kritikpunkte. Eine rezente Gesamtdarstellung der Höhle von Vari, auf die ich mich im Folgenden beziehe, ist Günther Schörner und Hans R. Goette zu verdanken (s. Bibliographie).

2 IG I³ 980, Übers. Klaus Hallof.

3 Wenngleich Unterschiede im Schriftduktus existieren, fügen sich die entscheidenden Inschriften, darunter der unten besprochene, zweiseitig beschriftete Steinblock, zu einer Gruppe, die unmittelbar mit Archedemos verbunden werden kann und ihn als Gestalter der Höhle bestätigt, s. die epigraphische Analyse durch Günther Schörner: Schörner – Goette 2004, 42–59, bes. 53f.; 58f.

4 Kall. fr. 24.

5 Plat. Phaidr., bes. 237a–238d.

6 Plat. Phaidr. 263d.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7 Suet. Tib. 43.
8 Olympiodor, Vita Platonis 19; Ail. var. 10, 21.

Literatur

Adorno 2012: Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie [19] (Frankfurt 2012)
Connor 1988: W. R. Connor, Seized by the Nymphs. Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece, ClAnt 7, 1988, 155–189
Di Franco 2022: L. Di Franco, In quodam specu concha canentem Tritonem. Le grotte-ninfeo di Capri tra architettura, decorazione scultorea e mito, in: L. Di Franco – R. Perrella (Hg.), Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo. Capri, la Campania, il Mediterraneo (Rom 2022)
Filser 2014: W. Filser, In saxo simul et in fonte – eine Aktaiongruppe vom Lago Albano, Siris 13, 2014, 51–70
Filser 2022: W. Filser, Vari, Lindo, Praeneste e Platone. Sulla genesi della grotta d'arte greco-romana, in: L. Di Franco – R. Perrella (Hg.), Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo. Capri, la Campania, il Mediterraneo (Rom 2022) 345–366
Himmelmann-Wildschütz 1957: N. Himmelmann-Wildschütz, Theoleptos, MarbWPr (Marburg 1957)
Jucker 1956: I. Jucker, Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst (Zürich 1956)
Lafferière 2019: C. M. Lafferière, Sacred Sounds. The Cult of Pan and the Nymphs in the Vari Cave, ClAnt 38, 2019, 186–216
Lavagne 1988: H. Lavagne, Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien (Rom 1988)
Schörner – Goette 2004: G. Schörner – H. R. Goette, Die Pan-Grotte von Vari (Mainz 2004)
Sontag 1966: S. Sontag, Against Interpretation and Other Essays (New York 1966)
Yioutsos u.a. 2018: N. Yioutsos – G. Kamaris – K. Kaleris – C. Papadakos – J. Mourjopoulos, Archaeoacoustic Research on Caves dedicated to Pan and the Nymphs in Attica, Greece, Euronoise 2018, 2169–2174
Wright 1906: J. H. Wright, The Origin of Plato's Cave, HarvStClPhil 17, 1906, 131–142

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Zeichnung: H. R. Goette nach Vermessung durch H. Birk
Abb. 2: Foto: H. R. Goette
Abb. 3: Höhle von Vari, Relief R6, Foto: H. R. Goette
Abb. 4: J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika (Tübingen 1988) 325, Abb. 408

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

EIN ANSATZ, DER GANZ BEWUSST DIE HANDLUNGSFREIHEIT als konstruktive Forschungskategorie mit einbezieht, hat massive Auswirkungen auf unser Verständnis antiken gebauten Raumes

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010107

Von der (Un-)Freiheit der Handlung: Das Asklepieion von Messene

Asja Müller

Unter welchen Voraussetzungen ist der Freiheitsbegriff, insbesondere der Aspekt der Handlungsfreiheit, für eine archäologische Analyse antiken gebauten Raums eine relevante Kategorie – vor allem in Hinblick auf Bewegung? Handlungsfreiheit, so die häufig vertretene These, kommt zum Tragen, wenn jemand etwas tun kann, das er oder sie tun möchte.[1] Handlungsfreiheit steht daher in Relation zu den Bedingungen, unter denen eine bestimmte Handlung überhaupt realisiert werden kann, und ist mit der Frage nach dem Motiv für diese Handlung verknüpft.[2] Allgemeiner gesagt, ist zu fragen, welche Gründe, oder noch allgemeiner, welche Faktoren extrinsischer Natur – zum Beispiel physische Umgebung, soziale Normen – und intrinsischer Natur – zum Beispiel individuelle Überzeugungen, Absichten, Interessen – zu einer bestimmten Handlung geführt haben. Da aber antike Handlungen ephemer sind und somit nicht mehr unmittelbar beobachtet werden können, muss die Archäologie diesen Zusammenhang von der anderen Seite her angehen. Sie muss danach fragen, zu welchen Handlungsoptionen ein bestimmtes Zusammenspiel von Faktoren geführt haben mag. Dieser Zusammenhang zwischen Handlungsfreiheit und gebautem Raum stellt die archäologische Forschung allerdings vor beträchtliche methodische Herausforderungen, denen – das soll gleich vorangestellt werden – auch der hier verfolgte, avatarsbasierte Ansatz nicht vollumfänglich begegnen kann.

Gebauter Raum und Handlungsfreiheit

Ein oft zugrunde gelegtes Theoriemodell ist der sogenannte Containerraum. Landschaft, Architektur und menschliche Körper werden als Abfolge von ineinander verschachtelten Ringen begriffen. Nichtphysische Komponenten werden nur einbezogen, wenn eine bestimmte Handlung im Raum zu verorten ist, beispielsweise ein Opfer am Altar. Hand-

Asja Müller (Freie Universität Berlin, Institut für Klassische Archäologie);
asja.mueller@fu-berlin.de;
https://orcid.org/0000-0002-1299-5354;
© Asja Müller 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lungsfreiheit ist also insofern Teil des Modells, als physische Faktoren eine bestimmte Handlung behindern oder fördern können, zum Beispiel die Existenz, Positionierung und Gestalt eines Altares. Damit geht gleichzeitig eine eher distanzierte, abstrakte Einbeziehung menschlicher Akteurinnen und Akteure einher.

Die Vorteile liegen jedoch auf der Hand. Es ist dadurch möglich, die jeweilige Architektur in ihrer Gesamtheit in den Blick zu nehmen – unverzichtbar, um eine Vergleichsgrundlage zu schaffen und übergreifende, raumstrukturierende Prinzipien herauszuarbeiten. Umgekehrt bedeutet dies jedoch auch, dass eine unbestimmte Handlungsfreiheit vorausgesetzt wird. Sie ist absolut: Alle können theoretisch jedes Architekturkompartiment begehen und daher auch sehen. Der inhaltlich-prozessuale Aspekt – Wo? Wer? Wobei? – spielt keine Rolle.

Dies ist allerdings nur eine Seite der Medaille. Antike Schriftquellen wie etwa die sogenannten Leges sacrae[3] zeigen, dass man sich auch schon in der Antike sehr intensiv mit Bedingungen auseinandergesetzt haben muss, die Einfluss auf die menschliche Handlungsfreiheit hatten: das heißt also mit den physischen und normativen Faktoren in ihrer Gesamtheit.

Abhängig vom jeweiligen Forschungsinteresse kann es daher zielführend sein, die Vogelperspektive des Containerraums durch eine menschliche Bodenperspektive zu ergänzen. Dieser Perspektivwechsel kann durch die Heranziehung eines relationalen Raummodells erleichtert werden. Bei diesem Modell verschieben sich Landschaft, Architektur und Mensch in einer stetigen Abfolge von Konstellationen je nach Standort, das heißt, je nach Bewegung, als einer grundlegenden Kategorie von Handlungsfreiheit. Aufgrund des prozessualen Aspekts kommt es nun viel stärker auf die jeweilige Route an, da diese den Charakter der jeweiligen Raumkonstellation bestimmt.

Und damit stehen wir vor einem zentralen methodischen Problem. Den beinahe unendlichen Variationsmöglichkeiten von Raumkonstellationen entspricht eine vergleichbare Vielfalt von Routen und umgekehrt. Dieses Problem lässt sich auf zweierlei Arten angehen, wenn auch nicht zwangsläufig auflösen. Entweder man legt erneut einen abstrakten Akteur zugrunde, einen Flaneur, oder aber man arbeitet mit Rollenbildern respektive, wie im vorliegenden Fall, mit Avataren.

Mithilfe des Flaneurs – einer bewusst undifferenziert belassenen Person, die sich ausschließlich von den physischen Einschränkungen und Anreizen der Architektur lenken lässt – können so gut wie alle physischen Faktoren simuliert werden, die die Handlungsfreiheit beeinflusst haben mögen. Vor allem kann man damit theoretisch so gut wie jede Routenoption durchspielen. Die genaue Reihenfolge ist weitgehend irrelevant. Konzeptionell gesehen ist die Flaneursperspektive damit das Pendant zur Vogelperspektive.

Entsprechend ähneln sich die Vor- und Nachteile. Es handelt sich auch hier um einen distanzierten Blickwinkel, der übergreifende Zusammenhänge gut erfasst, zum Beispiel die Rhythmisierung von Bewegung durch Treppenanlagen. Gleichzeitig ist dies aber keine realitätsnahe Perspektive. Die Handlungsfreiheit wurde damals wie heute nicht nur von extrinsischen, physischen Faktoren – wohin kann ich gehen? –, sondern auch von sozialen Normen – wohin darf ich gehen? – bestimmt. Darüber hinaus spielten sicherlich auch intrinsische Faktoren, das heißt individuelle Absichten und Interessen – wohin will ich gehen? – eine große Rolle, wir kennen sie nur in den meisten Fällen nicht.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Folgenden soll daher am Beispiel des Asklepieions von Messene der zweite Lösungsweg beschritten werden, die Diskussion der Handlungsfreiheit mithilfe des hermeneutischen Avatarskonstruktes. Als Vorlage für die Modellierung dieser Avatare dienen konkrete Rollenbilder, deren Verhaltensmuster sich aus den Schriftquellen erschließen lassen. Im vorliegenden Beispiel sind dies erstens der Theoros, ein auswärtiger, zum Fest geladener Gast,[4] und zweitens der lokal ansässige Bittsteller beziehungsweise die Bittstellerin beim Heilungsritual.

Das Asklepieion von Messene

Aufgrund des gut erforschten, physischen Befundes und des umfangreichen Spektrums an Schriftquellen bietet das messenische Asklepieion eine gute Ausgangsbasis für Fragen der Raumanalyse. Hier können daher sowohl der Gewinn als auch Schwierigkeiten diskutiert werden, die mit einem avatarsbasierten Ansatz einhergehen.

Bedienen wir uns zunächst des für diese Zwecke ausgesprochen gut geeigneten Containerraummodells sowie des abstrakten Akteurs, um einen generellen Eindruck von den physischen Gegebenheiten zu erhalten und Handlungsmuster zu verorten.

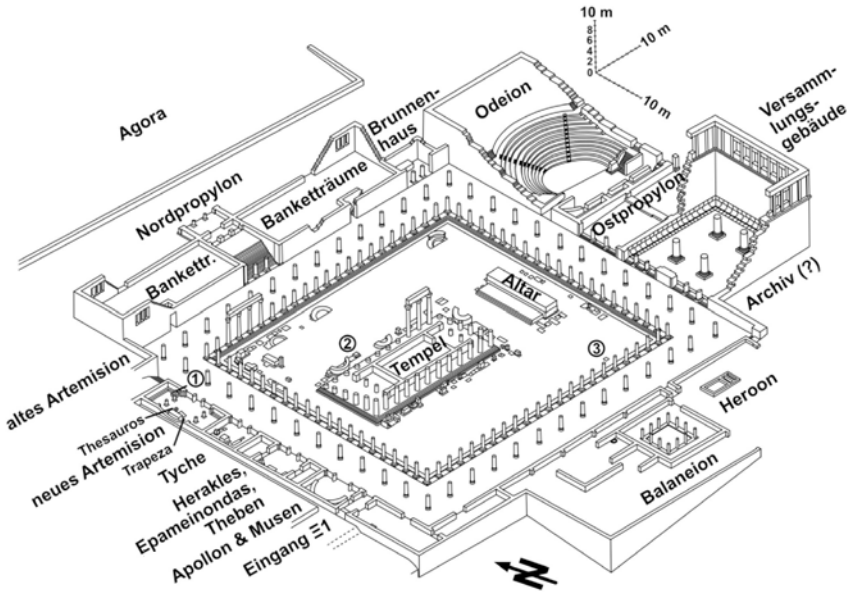


Abb. 1: Raumkompartimente des Asklepieions von Messene

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die antike Stadt Messene auf der südwestlichen Peloponnes liegt am südwestlichen Fuß des Berges Ithome. Das zentral gelegene Asklepieion (Abb. 1) wurde wenigstens im Norden und Osten von Straßen eingerahmt. Im Norden schloss sich außerdem die Agora an. An der Südseite lagen ein Heroon und ein Bad. Die Anlagen an der Westseite schlossen ein älteres Artemisheiligtum ein.

Das Asklepieion war an allen vier Seiten von Hallen, Stoai, umgeben. Gleichzeitig verfügte es über eine relativ hohe Zahl von Zu- und Durchgängen. In der Mitte der Nordseite befand sich ein Propylon mit Treppe. Beiderseits dieses Eingangsbereiches gab es zwei kleinere Zugänge, die in eine Raumabfolge – wahrscheinlich je ein Bankettraum mit Küchenbereich – und dann über winkelförmige Treppen in die Stoai hinabführten. Ein zweites Propylon mit Rampe befand sich an der Ostseite. Auch das Odeion war über mehrere Durchgänge zugänglich. An der Südseite existierten zwei Durchgänge beiderseits des Heroons. An der Südwestecke lag ein weiterer Zugang, Ξ1.

Theoretisch war das Heiligtum also von jeder der vier Seiten aus zu betreten. Allerdings waren die Durchgänge durchaus nicht gleichwertig. Zu unterscheiden ist beispielsweise zwischen direkten und indirekten Zugängen zu den Stoai und dem Innenhof. Insofern wird die scheinbare Wahlfreiheit also durch die Zweckgebundenheit der Zugänge eingeschränkt. Gerade die Propyla mit ihren großzügigen Abmessungen waren besonders gut für sich im Block bewegende Menschengruppen geeignet, während die schmaleren Zugänge eher auf einzelne Individuen und Kleingruppen zugeschnitten gewesen sind.

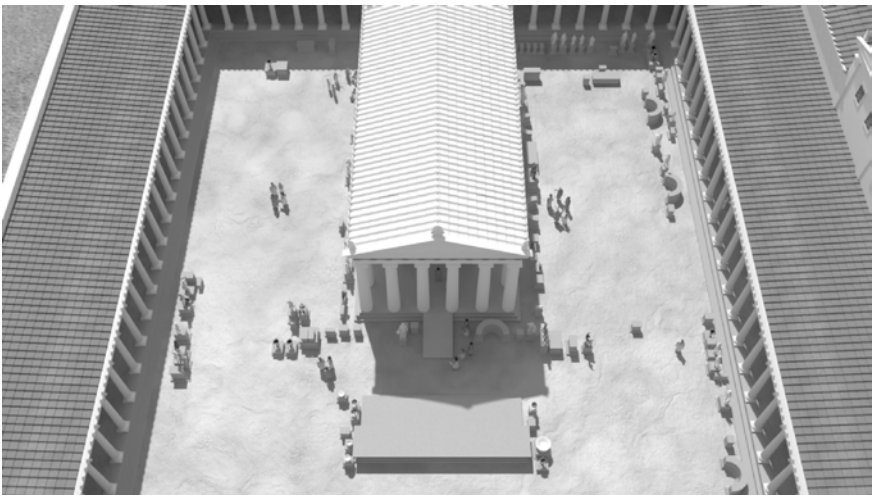


Abb. 2: Passagen im Asklepieion von Messene, Arbeitsmodell, Blick von Osten, Stand Dezember 2023

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch innerhalb des gebauten Raumes waren Passagen oder Wege ausgewiesen (Abb. 2). Die zusammenhängende Form der Stoai lässt auf eine Verwendung als Wandelgänge schließen. Eine ähnliche Anziehungskraft muss das repräsentative, axiale Arrangement aus Altar und Tempel in der Verlängerung des Ostpropylons gehabt haben. Und in der Nordhälfte des Innenhofes ist ein Bewegungskorridor zu erkennen, dessen beide Längsseiten von einer dichten Abfolge von Weihgeschenken gesäumt waren.

Dem abstrakten Akteur standen also viele Zugangsoptionen und Routen offen, unter denen er zumindest theoretisch frei wählen konnte. Ganz so beliebig, wie es auf den ersten Blick scheint, ist dieses Spektrum aber in der Realität sicherlich nicht gewesen. Denn die verschiedenen Handlungsoptionen müssen je nach Handlungszusammenhang und sozialen Rollen an normative Faktoren rückgebunden gewesen sein.

Theoroi bei den messenischen Asklepieia

Ein griechischer Festtag bestand regelhaft aus Prozession, Opfer und Bankett. Allerdings sind wir bei Messene nur schlecht über das lokale Asklepiosfest – die Asklepieia – unterrichtet. Dass es dieses Fest gegeben hat, legt ein lückenhaft erhaltenes, hellenistisches Dekret aus dem Ende des dritten bis zum Anfang des zweiten Jahrhunderts vor Christus nahe.[5] Wie William Slater herausgearbeitet hat, scheint sich das Dekret auf die Anerkennung der Asklepieia durch die Polis Kephallenia zu beziehen.[6] Man kann daher vermuten, dass das neu errichtete messenische Asklepieion Anfang des zweiten Jahrhunderts vor Christus mit einem großen Festakt eröffnet wurde, zu dem analog zu anderen Asklepiosheiligtümern auch Festgesandte, Theoroi, aus Kephallenia eingeladen worden sind.

Die konkrete Ausgestaltung des Festes ist unklar. Einen Eindruck kann aber vielleicht das sogenannte Andaniadekret[7] aus dem ersten Jahrhundert vor Christus oder dem ersten Jahrhundert nach Christus vermitteln, das die Feier der andanischen Mysterien durch messenische Beamte regelte.[8] Wie dort dürfen wir bei der Prozession des Asklepiosfestes sicherlich mit der Teilnahme von Priesterinnen und Priestern sowie Agonotheten – Spielgebern – und Epheben rechnen, zu denen außerdem die kephallenischen Theoroi hinzukamen. Auch Opfertiere werden mitgeführt worden sein.

Die rein physische Menge dieser Körper muss der Bewegungsfreiheit des Festzugs enge Grenzen gesetzt haben. Ausgangspunkt könnte die Agora gewesen sein, denn sie bot ausreichend Platz für die Formierung eines Prozessionszugs. Sie stand durch eine Wandmalerei im dort befindlichen Tempel der Messene auch inhaltlich in Beziehung zu Asklepios.[9] Der Prozessionszug steuerte von dort ausgehend vermutlich das Ostpropylon des Asklepieions an, da es groß genug für die dichte Reihe der Körper war und gleichzeitig mit seinen sanften Rampen einen würdigen Abstieg in den Innenhof ermöglichte (Abb. 3).

Der Opfervorgang am Altar vor dem Asklepiostempel fand wohl in religiösem Schweigen statt, denn so lautete das Gebot bei den Andaniamysterien. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die Theoroi im Bewusstsein ihrer Beobachterrolle nicht erst durch Rhabdophoroi, Stockträger, zur Einhaltung dieses Gebots animiert werden mussten, wie es für Andania belegt ist.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

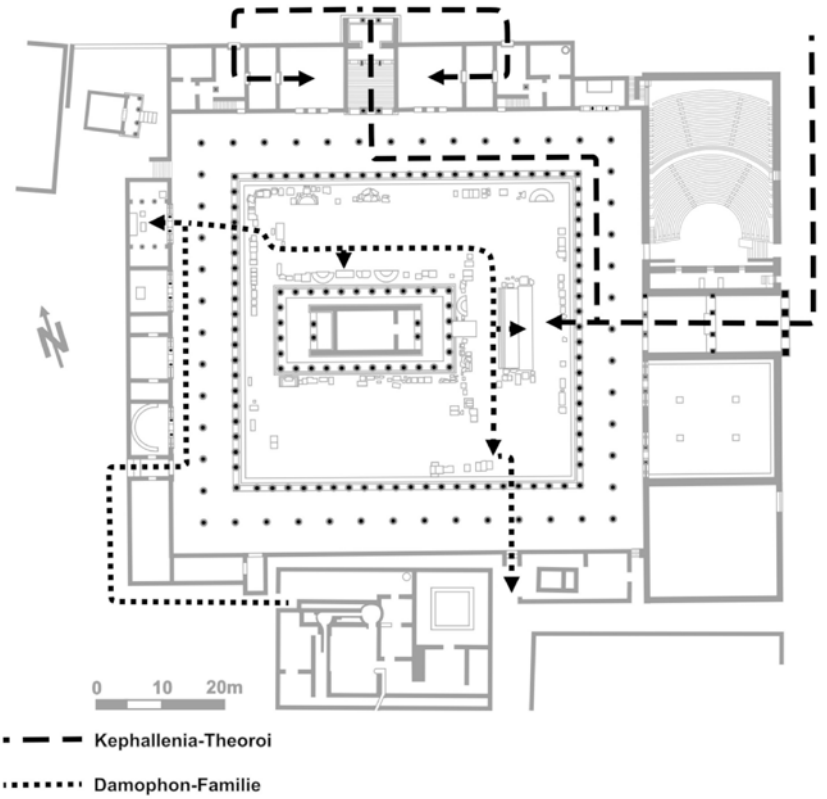


Abb. 3: Zwei Routenoptionen im Asklepieion von Messene

Dem Opfer folgte das Festbankett. Im Falle von Messene ist keine sogenannte Ou-Phora-Regel bekannt, die festlegte, dass das Opferfleisch vor Ort zu verzehren sei. Die Existenz der Banketträume legt jedoch nahe, dass ein eingeschränkter Teil der Festteilnehmerinnen und Festteilnehmer inklusive der Theoroi-Ehrengäste das Opfermahl hier einnahm. Da die im Verhältnis zum Prozessionszug nun deutlich verkleinerte Gruppe ohne Opfertiere auch einen flexibleren Bewegungsspielraum hatte, war sie nicht mehr an die großen Propyla gebunden. Dennoch ist die Nutzung der kleinen winkelartigen Treppen an der Bankettraumfolge unwahrscheinlich, da diese durch die Küchenräume führten. Daher spricht nichts dagegen, dass die Gruppe das Nordpropylon genutzt hat, denn es war den Banketträumen am nächsten gelegen und trotz seiner vergleichsweise steilen Treppe für Menschen gut zu begehen. Dort konnten die Theoroi den Festtag also beim Opfermahl ausklingen lassen.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bittstellerinnen und Bittsteller beim messenischen Heilungsritual

Beim messenischen Asklepios wird seit Langem diskutiert, ob dieser Gott von rein politischer, identitätsstiftender Bedeutung war oder ob er auch einen Heilcharakter gehabt hat. Mit Forscherinnen und Forschern wie Silke Müth, Milena Melfi und Jürgen Riethmüller kann jedoch postuliert werden, dass Letzteres der Fall gewesen ist.[10] Daraus folgt, dass das generelle Handlungsschema aus Opfer mit Gebet um Heilung und Gelübde sowie Opfermahl auf den Befund in Messene angewandt werden kann.[11]

Für die Rolle der Avatare bietet sich hier insbesondere die Familie des Bildhauers Damophon an, deren Stammbaum sich anhand von epigraphischen Zeugnissen über sechs Generationen hinweg rekonstruieren lässt, wie Petros Themelis gezeigt hat.[12] Außerdem war diese Familie eng mit dem Asklepieion verknüpft, denn Damophon schuf einen großen Teil von dessen statuarischer Ausstattung, vor allem in den Westräumen. Aufgrund einer im jüngeren Artemision aufgestellten Statuenbasis[13] (Abb. 1:1), die seine angeheiratete Nichte, Theophaneia, zeigt, kann vermutet werden, dass diese in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus eine Priesterin der Artemis gewesen ist, denn alle später dort aufgestellten Frauenstatuen stellten offenbar Artemispriesterinnen dar. Ihr kann daher im Vergleich mit den Theoroi sowohl eine intimere Kenntnis des Heiligtums als auch eine größere Bewegungsfreiheit unterstellt werden, da sie Teil des Kultpersonals war. Aufgrund dieser engen familiären Verknüpfung mit dem Heiligtum werden sich Theophaneia und ihr Ehemann, Damophon der Jüngere, in Fragen der Gesundheit – insbesondere den gemeinsamen Sohn Philippos betreffend – wohl zuvorderst an den lokalen Asklepios sowie an Artemis gewandt haben.

Als erstes ist daher zu überlegen, für welchen Zugang sich die Familie entschieden haben mag, denn es lassen sich dank ihrer Ortskenntnis und Theophaneias Zugehörigkeit zum Kultpersonal keine extrinsischen Faktoren fassen, die eine bestimmte Wahl obligatorisch erscheinen ließen. Gerade Bittstellerinnen und Bittsteller hatten aufgrund ihrer direkten Interaktion mit der Gottheit aber hohen Reinheitsanforderungen zu genügen. Im Folgenden wird daher dem Seiteneingang Ξ1 an der Südwestecke der Vorzug gegeben, denn er ist dem Eingang zur Badeanlage an der Südseite des Asklepieions am nächsten gelegen (Abb. 3). Von dort konnte die Familie das Asklepieion nach dem Badevorgang also betreten und passierte auf ihrem Weg die schaukastenartig gestalteten Westräume[14] mit den Statuen des Damophon, die allen Passantinnen und Passanten dauerhaft die Leistungen ihres Ahnen für das Asklepieion vor Augen geführt haben. Zu einem rituell korrekten Heilungsritual auf Opfer-Gebets-Basis gehörte auch regelhaft ein Voropfer an die untergeordneten Gottheiten der Anlage. In diesem Fall schloss das zweifellos Artemis in ihrer jüngeren Kultanlage mit Trapeza und Thesauros ein. Zu Artemis muss Theophaneia ja eine besonders enge Beziehung gepflegt haben, sonst wäre ihre Statue nicht dort aufgestellt worden.

Danach stand das Hauptopfer am Altar an. Auch über diesen Wegabschnitt kann nur spekuliert werden. Es ist möglich, dass die Weihgeschenke im Nordhof eine besondere Anziehungskraft auf Theophaneia, Damophon und Philippos ausgeübt haben, denn dort standen zu diesem Zeitpunkt eine Reihe statuarischer Weihungen der wichtigsten Familien Messenes, zu denen auch mindestens eine der Damophonfamilie gehörte (Abb. 1: 2).[15] Am Altar angekommen übergaben Theophaneia, Damophon und Philippos dem

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zuständigen Priester ihr Opfertier, zum Beispiel einen Hahn, um den Asklepios um Heilung zu bitten und im Gegenzug die Rückkehr mit einem größeren Opfer auszuloben.

Was dagegen den Nachgang an das Opfer betrifft, so sind wir erneut auf die Diskussion verschiedener Optionen angewiesen. Da eine Ou-Phora-Regel nicht bekannt ist, spricht nichts dagegen, dass Theophaneia und Philippos ihren Opferanteil mit nach Hause nahmen. Für das Verlassen der Anlage gilt daher dasselbe wie für das Betreten: Prinzipiell kommt jeder der Ausgänge infrage, abhängig von der Lage des Wohnhauses, die wir natürlich nicht kennen. Man könnte allerdings vermuten, dass sie insbesondere der schmale Ausgang in der Südostecke des Heiligtums stark angezogen hat, da in dessen Nähe wahrscheinlich eine Säule mit Ehrenaufschriften von sieben Städten für den Bildhauer Damophon aufgestellt war (Abb. 1: 3).[16]

Fazit

Ziel des vorliegenden Textes war die Verortung der Handlungsfreiheit im gebauten Raum. Dabei zeigte sich mit zunehmendem Abstand vom undifferenzierten Akteur mit seiner beinahe absolut zu nennenden Handlungsfreiheit eine wachsende Relevanz extrinsischer und intrinsischer Faktoren. Gleichzeitig wurde das daraus resultierende Bild aber auch um ein Vielfaches komplexer.

Die Avatare ›Kephallenia-Theoroi‹ sowie ›Damophonfamilie‹ haben gezeigt, dass es auf diesem Weg möglich ist, verschiedene Abstufungen relativer Handlungsfreiheit im Verhältnis zum gebauten Raum zu diskutieren. Es ging dabei ganz dezidiert nicht darum, ob die jeweilige historische Person diesen Weg tatsächlich genommen hat. Das werden wir wohl nie erfahren, zumal die Quellenlage auch bei einem vergleichsweise gut erforschten Heiligtum wie dem messenischen Asklepieion höchst fragmentarisch ist, sodass es immer notwendig sein wird, Wissenslücken durch Analogieschlüsse zu füllen.

Je stärker durch extrinsische Faktoren, seien es nun physische oder normative, die Bewegung einer bestimmten Personengruppe bei einem bestimmten Handlungsmuster eingegrenzt war, desto leichter war es natürlich, diese mithilfe der Avatare nachzuvollziehen, und desto sicherer konnten wir uns der Route und somit auch der damit einhergehenden Raumkonstellationen sein. Bei den Theoroi darf man außerdem davon ausgehen, dass sie im Bewusstsein ihrer offiziellen Rolle bereitwillig das taten, was ihnen durch extrinsische Faktoren nahegelegt wurde, weswegen entgegengesetzte intrinsische Faktoren hier kaum eine Rolle gespielt haben. Das Rollenbild des Theoros ist daher ein Paradebeispiel für gerichtete Bewegung. Das ist jedoch nicht einfach mit einer Maximierung von Unfreiheit gleichzusetzen, denn gerade durch die sorgfältig geplanten Architekturarrangements wurden den antiken Akteurinnen und Akteuren ja Bewegungsangebote gemacht, die andernfalls gar nicht existiert hätten.

Je mehr Spielraum der Handlungsfreiheit allerdings Teil des jeweiligen Rollenbildes ist, umso flaneuresker wird sein Charakter, und umso stärker fallen schwer fassbare, intrinsische Faktoren ins Gewicht. Es ist daher absolut kein Zufall, dass gerade im Fall der Avatare ›Damophonfamilie‹ so häufig konstatiert werden musste, dass die dargestellte Wegführung nur eine von mehreren, mehr oder minder gleichwertigen Optionen darstellt.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Außerdem wurde im vorliegenden Aufsatz unterlegt, dass sich die Familie besonders von den eigenen Weihgeschenken angezogen gefühlt hat. Mit deren Hilfe konnte sie sich nämlich ihre eigene Bedeutung für das Heiligtum und die Stadt nicht nur vor anderen – der Gottheit, der messenischen Polisgesellschaft und so weiter –, sondern auch vor sich selbst vergegenwärtigen.

Das muss natürlich nicht zwangsläufig der Fall gewesen sein. Trotzdem hat die Ausrichtung der Route der Damophonfamilie an den eigenen Anathemen ihren Nutzen. Wie der Blick auf Abbildung 2 zeigt, befinden sich diese Weihgeschenke nicht an beliebiger Stelle, sondern wurden in den Westräumen oder in Vergesellschaftung mit den Ehrenstatuen anderer bedeutender Familien schaukastenartig inszeniert; also sicher nicht nur durch Zufall gerade dort, wo offenbar ein besonders hohes Verkehrsaufkommen geherrscht hat – in der Weststoa, in der Nordpassage, im Durchgang zu Balaneion und Heroon. Die architektonische Inszenierung, die akkumulierten Monumente wie auch die zentralen Wegstrecken lassen also generell auf eine hohe Frequentierung schließen. Insofern hat die hier diskutierte Route der Avatare ›Damophonfamilie‹, so beliebig sie auf den ersten Blick auch scheinen mag, zumindest in ihren einzelnen Teilabschnitten einen heuristischen Wert für die Rekonstruktion von übergreifenden Bewegungsmustern – genau wie im Falle der Theoroi, deren Route ja höchstwahrscheinlich auch von anderen Vertreterinnen und Vertretern der messenischen Oberschicht geteilt wurde.

Man könnte aber berechtigterweise dennoch fragen, was dieser iterative, auf Avataren aufbauende Ansatz überhaupt bringen soll, wenn derart viele Variablen im Spiel sind. Viele der obigen Ausführungen hatten zwar ihren Ausgangspunkt im Befund, beinhalteten aber auch eine ganze Reihe von Postulaten und Spekulationen, kurz gesagt: Willkür. Ein Ansatz, der ganz bewusst die Handlungsfreiheit als konstruktive Forschungskategorie mit einbezieht, hat jedoch massive Auswirkungen auf unser Verständnis antiken gebauten Raumes. Die auf Basis absoluter Handlungsfreiheit und abstrakter Akteure erarbeiteten, generellen Architekturcharakterisierungen – zum Beispiel Abgeschlossenheit bei Peristylheiligtümern und Offenheit bei Terrassenheiligtümern – können in ihrer Bedeutung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, denn sie sind die unverzichtbare Grundlage für alle weiteren, darauf aufbauenden Überlegungen. Wir sind aber nun an einem Punkt angelangt, an dem diese Zuschreibungen in ihrer Absolutheit auch wieder reflektiert und differenziert werden können, um die Relationalität und Diversität antiken Raumes in den Blick zu nehmen.[17]

Wir können und sollten uns daher durchaus fragen: Auf wen genau war die Offenheit oder Geschlossenheit der jeweiligen Anlage ausgerichtet und bei welcher Handlung? Wie verhält sich ein und derselbe gebaute Raum im Falle von gerichteten Bewegungsmustern gegenüber flaneuresken Episoden? Welche physischen oder normativen Einschränkungen wurden als notwendig erachtet, um das zweckgebundene Funktionieren der Anlage zu gewährleisten? Welche aus den individuellen Absichten und Interessen der Akteurinnen und Akteure resultierenden Entscheidungen konnte und wollte man in der Antike antizipieren und wie hat man darauf reagiert?

Dies sind genau die Fragen, die sich auch jene Personen gestellt haben müssen, die für den Entwurf und den Bau einer Anlage, aber auch deren spätere Unterhaltung verantwortlich waren, wie ein Dekret des dritten Jahrhunderts vor Christus aus dem Asklepiosheiligtum von Rhodos bezeugt: »Niemandem soll es gestattet sein, irgendeine Sta-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tue oder irgendein anderes Anathem im unteren Teil des Heiligtums […] direkt vor den Weihgeschenken zu platzieren […] oder an irgendeinem anderen Ort, der die Passanten behindern würde.«[18]

Die Freiheit der Handlung war also immer eine zentrale Komponente gebauten Raumes, damals wie heute.

Anmerkungen

1 Die grundsätzliche Frage, ob letztendlich auch unser scheinbar freier Wille durch neurophysiologische Vorgänge determiniert ist, soll hier nicht weiterverfolgt werden.
2 Vgl. z.B. Davidson 1985; Nida-Rümelin 1999.
3 Vgl. z.B. Chaniotis 1995.
4 Vgl. Rutherford 2013.
5 SEG 41, 323.
6 Slater 2012, 178.
7 CGRN 222.
8 Vgl. Gawlinski 2012.
9 Paus. 4, 31, 11f.
10 Riethmüller 2005, 156–167; Melfi 2007, 247–289; Müth 2007, 141–202.
11 Vgl. von Ehrenheim 2015.
12 Themelis 2019, 541.
13 SEG 23, 219.
14 Vgl. Cain 1995.
15 SEG 41, 349.
16 IG IX 1^2, 4, 1475; 1583; SEG 41, 332; SEG 49, 423.
17 Vgl. Müller 2020.
18 LSS 107, 10–18.

Literatur

CGRN: Collection of Greek Ritual Norms (http://cgrn.ulg.ac.be)
LSS: F. Sokolowski, Lois sacrée des cités grecques. Supplément (Paris 1962)
SEG: Supplementum Epigraphicum Graecum
Cain 1995: H.-U. Cain, Hellenistische Kultbilder. Religiöse Präsenz und museale Präsentation der Götter im Heiligtum und beim Fest, in: Wörrle – Zanker 1995, 115–130
Chaniotis 1995: A. Chaniotis, Sich selbst feiern? Städtische Feste des Hellenismus im Spannungsfeld von Religion und Politik, in: Wörrle – Zanker 1995, 147–172
Davidson 1985: D. Davidson, Handlungsfreiheit, in: Ders. (Hg.), Handlung und Ergebnis (Frankfurt 1985) 99–124
von Ehrenheim 2015: H. von Ehrenheim, Greek Incubation Rituals in Classical and Hellenistic Times (Liège 2015)
Gawlinski 2012: L. Gawlinski, The Sacred Law of Andania (Berlin 2012)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Melfi 2007: M. Melfi, I santuari di Asclepio in Grecia 1 (Rom 2007)
Müller 2020: A. Müller, Secluded or Entangled. Two Modes of Architecture-Landscape Design in Hellenistic Sanctuaries, in: A. Haug – A. Müller (Hg.), Hellenistic Architecture and Human Action. A Case of Reciprocal Influence (Leiden 2020) 125–143
Müth 2007: S. Müth, Eigene Wege. Topographie und Stadtplan von Messene in spätklassisch-hellenistischer Zeit (Rahden 2007)
Nida-Rümelin 1999: J. Nida-Rümelin, Was ist ein praktischer Grund?, in: J. Mittelstraß (Hg.), Die Zukunft des Wissens. Vorträge und Kolloquien. XVIII. Deutscher Kongreß für Philosophie, Konstanz, 4.–8. Oktober 1999 (Konstanz 1999) 177–188
Riethmüller 2005: J. W. Riethmüller, Asklepios. Heiligtümer und Kulte 2 (Heidelberg 2005)
Rutherford 2013: I. Rutherford, State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece. A Study of Theoria and Theoroi (Cambridge 2013)
Slater 2012: W. J. Slater, Stephanitic Orthodoxy?, ZPE 182, 2012, 168–178
Themelis 2019: P. G. Themelis, The Sculpture of Messene, in: O. Palagia (Hg.), Handbook of Greek Sculpture (Berlin 2019) 536–576
Wörrle – Zanker 1995: M. Wörrle – P. Zanker (Hg.), Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium, München, 24. bis 26. Juni 1993 (München 1995)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Zeichnung: Asja Müller, basierend auf: P. G. Themelis, Das antike Messene (Athen 2003) 61 Abb. 41
Abb. 2: © 2023 Messene Asklepieion, reconstruction: John Goodinson
Abb. 3: Zeichnung: Asja Müller, basierend auf: P. G. Themelis, Das antike Messene (Athen 2003) 60 Abb. 40; P. Birtachas, Μεσσήνη. Το ωδείο και το ανατολικό πρόπυλο του Ασκληπιείου (Athen 2008) Taf. 11

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

FREIHEIT WIRD EWIG UNSICHTBAR BLEIBEN,
anders als die zunächst unsehbare Mondoberfläche Galileis. Doch Freiheit ist trotzdem als neuronal inskribierte Modellvorstellung in den Menschen existent

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010108

Möglichkeiten der Unmöglichkeit, die Freiheit abzubilden

Joachim Knape

Visualisierung

Im Jahr 1610 konnten die Zeitgenossen Galileo Galileis den Mond nur mit bloßem Auge beobachten. Die Menschen hatten daher kaum Informationen über die Beschaffenheit der Mondoberfläche. Galilei sah eine seiner wissenschaftlichen Aufgaben als Astronom darin, diese Unkunde zu beseitigen, und unternahm drei methodische Schritte.

Erstens ermöglichte er optische Wahrnehmung durch optimale Wege der Sichtung: ›Sehbar-Machung‹. Aufgrund der riesigen Entfernungen zwischen den Himmelskörpern gab es 1610 nur den optischen Zugang zu empirischen Daten über die Mondgeologie. Das menschliche Auge setzte dem freilich Grenzen. Darum konstruierte Galilei mit dem Teleskop ein Werkzeug, das mit einem Schlag das bislang Unsehbare in der Beobachtung sehbar machte. Er war sich der Bedeutung dieses Methodensprungs bewusst und schrieb am 7. Januar 1610 enthusiastisch: »Keine einzige der oben genannten Beobachtungen sieht man beziehungsweise kann man sehen ohne ein vortreffliches Instrument; daher dürfen wir annehmen, dass wir die ersten auf der Welt gewesen sind, die die Himmelskörper von so Nahem und derart deutlich gesehen haben.«[1]

Zweitens verarbeitete er die Sichtungsdaten kognitiv und wertete sie aus, um neue Erkenntnis zu generieren. Mit Hilfe seines Sehinstruments konnte Galilei einen neuen Befund zur Oberflächenphysik des Mondes erarbeiten.[2] Die neue Qualität des Sehens hatte zu neuem astronomischen Wissen geführt, das nun als wissenschaftliche Information der Menschheit zugänglich gemacht werden sollte. Dazu war der dritte methodische Schritt nötig: Galilei verarbeitete die neuen Informationen semiotisch, indem er optische Kommunikationsverfahren nutzte – ›Sichtbar-Machung‹.

Joachim Knape (Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik);
joachim.knape@uni-tuebingen.de;
© Joachim Knape 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Galileo Galilei: Mond III. Radierung

Dieser Prozess geschah noch im selben Jahr. Galilei brachte ein Buch mit dem Titel »Sidereus Nuncius«, Sternenbote, heraus, um darin seine neuen Informationen als Optifikate zu notieren, sie so zu verbreiten und damit zu Kommunikaten zu machen. Dieser Prozess setzt gezielte Konstruktionen auf visuell-zeichentheoretischer Ebene voraus. Wir nennen es semiotische Sichtbar-Machung oder ›Visualisierung‹. Galilei wählte zur Verbreitung seiner neuen Informationen das damals noch recht neue Medium des gedruckten Buchs, welches dimissiv, also per Distanzkommunikation Informationen über Raum und Zeit hinweg zu transportieren in der Lage ist. Die Verschlüsselung der Information erfolgt in Printmedien ausschließlich über die Nutzung des optischen Kanals. Gedruckte Texte hört man nicht. Galilei musste also notgedrungen zur Visualisierung greifen. Für sie gilt folgende Definition:[3] Visualisierung ist technisch optifizierte Notation von Information in kommunikativer Absicht.

Heute steht uns eine Vielzahl an Visualisierungsformaten zur Verfügung: bildzeichenbasierte Formate,[4] Technobild-Formate,[5] Symbol- und schriftbasierte Formate,[6] grafische Formate,[7] Farbformate,[8] Plastiken,[9] Hybride oder Mixta composita.[10] Der technische Stand der Produktionsmittel von gesellschaftlich zugänglichen Inskriptionen, wie man auch im Sinn der modernen Inskriptionstheorie sagen könnte, legt fest, welche Visualisierungsarten möglich sind. Inskription heißt in diesem Fall, dass jede Information als Existenzform in irgendeiner Art Notation – nicht nur optischer – materialisiert sein muss, sonst wäre sie nicht existent. Eine Inskription kann zum Beispiel rein neuronal als Gehirneinschreibung vorliegen. Galilei wählte für seinen »Sidereus Nuncius«, wie es das Papiermedium zuließ, drei semiotische Visualisierungsformate

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für die optische Notation seiner Informationen über den Mond: zum einen die Schrift als optische Ermöglichungsbedingung des Lesens, um die gesamten Zusammenhänge darzustellen, zum andern die technische Zeichnung, um seinen Zeitgenossen das absolut neue Gerät ›Fernrohr‹ optisch zu erschließen; und schließlich das Bild (Abb. 1), um optisch evident zu machen, wie die Mondoberfläche wirklich aussieht.

Bild

Metaphorisch ausgedrückt wollte Galilei mit dem Bild für seine Zeitgenossen so etwas wie ein Passbild der Mondoberfläche liefern. Heute übliche Passbilder als Abbilder zur Personenidentifikation gehorchen den Referenzbedingungen jenes Informationstyps ›Bild‹, welcher den theoretischen Status des Abbilds oder Simulacrums hat. Für unsere Fragestellung ist in diesem Zusammenhang eine theoretische Unterscheidung besonders wichtig. Alle begrenzten und geordneten Zeichenkomplexe in kommunikativer Absicht, das heißt Texte, also auch Bilder, können entweder Fiktionen mitteilen – ohne zeichenexterne Realreferenz – oder aber Fakten vermitteln – sich also auf zeichenexterne Realreferenzen beziehen. Es ist die Unterscheidung von Autonombild und Abbild, von Verisimile und Simulacrum, das heißt von Fiktivbild und Faktenbild, bei Visualisierungsvorgängen.[11] Solche begrifflichen Spezifikationen sind wichtig, um nicht immer nur aus Gründen der Wortarmut des Deutschen von ›Bild‹ zu sprechen. Das ist der wissenschaftlich differenzierten und wohldefinierten Verständigung nicht zuträglich. Darum soll hier nur dasjenige als Visualisierungsformat Bild im strengen Sinn gelten, das als ein Zeichenkomplex – Text – definiert werden kann, der im Wesentlichen aus Bildzeichen besteht, die sich in der Wahrnehmung nicht bewegen.

In der modernen Welt hängen viele Identitäts- und Existenzfragen vom Dokumentenstatus ab, etwa beim Bildbeweis vor Gericht.[12] Ein Bild mit dem Status eines Simulacrums – etwa ein Passbild oder ein Urlaubsfoto – hat Dokumentenstatus,[13] weil es eine transsemiotische Existenzaussage impliziert und auf ein reales sichtbares Objekt der bildexternen Welt referenzialisiert. Woher aber wissen wir das? Wie bekommt ein Bild den Status eines Simulacrums?

Jedes Bild kann eine Fälschung sein. Der Abbildstatus muss also aufgrund bestimmter kultureller Praktiken der Zertifikation durch Zusatzkommunikationen zugesprochen werden, etwa durch die amtliche Angabe »Reisepass« auf dem Medium. Ein Verisimile ist, wie das Wort sagt, nur ein ›Wahrähnliches‹ ohne bildexterne Realreferenz, demzufolge auch kein Dokument. Wir entschlüsseln seine Semantik und verstehen damit ein Verisimile im Kommunikationszusammenhang durchaus, weil wir Bildwissen haben, aber wir gehen – wenn wir seinen Status kennen – nicht von einer auf die Umwelt verweisenden Existenzaussage aus. Kinder müssen allerdings erst lernen, was ein Bildmärchen ist. In der Kommunikation verstehen wir sowohl Simulacra als auch Verisimiles, weil wir sogenanntes ›BildCode‹-Wissen haben, das als solches allerdings noch nichts über den Realitätsstatus der Inhalte aussagt.

Rein semiotisch betrachtet – jenseits der Referenzstatusfrage – ist ein Bild im strengen theoretischen beziehungsweise terminologischen Sinn im Unterschied zu den anderen oben genannten Visualisierungsformaten ein ›still‹. Ein Bild oder Bildwerk ist al-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

so ein stillgestellter Zeichenkomplex oder Text aus Bildzeichen.[14] Die ›still‹-Frage sah schon Gotthold Ephraim Lessing in seinem für die neuere Semiotiktheorie richtungweisenden Laokoonaufsatz von 1766 als Problem, weil sich aus der Stillstellung Folgen für die Semantikerschließung ergeben. Dabei geht es nicht um die sich möglicherweise verändernden physikalischen Zustände des Bildmediums mit Folgen für die Wahrnehmung, sondern allein um die semiotische Ebene, also um den Bildtext. Einmal konstruierte Bildwerktexturen stehen einfach still. Das ist ganz entscheidend für die Theorie: Ein Bild ist kein Bewegtbildkomplex, das heißt, kein Film oder Bewegtbild. Aus der Stillstellung der Zeichen des Bildes ergibt sich ein – natürlich nichtlinearer – Aggregatzustand der Zeichenkonfigurationen. Daraus wiederum folgen viele bildtheoretische Probleme, die hier nicht weiter abgehandelt werden können.

Visualisierung findet per definitionem immer körperextern statt. Visualisierung nimmt kategorial einen ganz eigenen Rang ein: Sie ist die Bedingung für optische Informationsverbreitung im gesellschaftlichen Rahmen, also im Rahmen von kommunikativer Interaktion. Was nicht körperextern visualisiert wird, ist sozial als optisches Kommunikat nicht vorhanden.

Freiheit

Das gilt auch für den Fall, dass die Freiheit zum Thema in Kommunikationen wird, die mit Hilfe rein optisch arbeitender Medien stattfinden. Natürlich hängt es vom Inhalt der jeweiligen Kommunikation ab, welches semiotische Visualisierungsformat dabei überhaupt gewählt werden kann. Ein Tortendiagramm könnte nur für ganz bestimmte Freiheitsaspekte in Betracht gezogen werden, zum Beispiel den Anteil freier Menschen in einem Land. Wie aber steht es mit dem Begriff oder dem Konzept Freiheit als solchem? Könnten wir bei einer entsprechenden Anforderung auch hier mit dem oben eingeführten methodischen Dreischritt vorgehen und am Ende das Konzept Freiheit mit Hilfe des Visualisierungsformats ›Bild‹ darstellen?

Der Dreischritt bestand aus optischer Wahrnehmung, daraus gewonnener Erkenntnis und schließlich Visualisierung für kommunikative Zwecke. Beim Blick auf das Vorhaben einer Visualisierung des Konzepts Freiheit ergeben sich schon bei den beiden ersten Schritten Schwierigkeiten. Sie betreffen das Verhältnis von Sichtbarkeit versus Sichtbarmachung oder Visualität versus Visualisierung. Hier geht es nicht mehr nur um Unsehbarkeit und daraus resultierender Unkunde, weil die Idee der Freiheit in Europa schon seit Menschengedenken in Umlauf ist. Es geht vielmehr um eine prinzipielle Unsichtbarkeit, die – paradox genug – für kommunikative Zwecke dennoch zur Sichtbarkeit gebracht werden soll. Im Fall der Freiheit besteht das Problem darin, dass es weder optische Gestaltwahrnehmung noch optische Erkenntnis geben kann. In menschlichen Gesellschaften kommt Freiheit nämlich eigentlich nur in drei Manifestationsarten vor. Erstens – psychisch-körperlich – im Freiheitsgefühl bei menschlichen Individuen, vielleicht sogar im Tierreich. Zweitens – intellektuell – in der Idee der Freiheit, die zum theoretischen Ausdruck drängt und philosophische oder religiöse Hintergründe hat.[15] Drittens in sozialen Institutionen der Freiheit, also in sozialen Ordnungs- und Regelsystemen, die das Verhalten von Menschen formen, lenken und stabilisieren. Deren Regulative kön-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen kodifiziert sein, insbesondere in Form von politisch-sozialen Freiheitsrechten. Kurz: Die Freiheit hat ihren materiellen Sitz im Geistigen, im Denken der einzelnen Menschen. Sie ist eine Abstraktion, an die wir als immaterielles Konzept glauben und die deshalb konkrete Auswirkungen auf das Leben der Menschen hat. Freiheit wird ewig unsichtbar bleiben, anders als die zunächst unsehbare Mondoberfläche Galileis. Doch Freiheit ist trotzdem als neuronal inskribierte Modellvorstellung in den Menschen existent.

Unsichtbarkeit bedeutet eben nicht Inexistenz. Wir können mit Immanuel Kant von der Freiheit als einer »regulativen Idee« sprechen, die der praktischen Vernunft des Menschen entsprungen ist.[16] Niemand wird die Existenz dieser Idee leugnen, auch wenn sie erkenntnistheoretisch nur schwer ableitbar und ihre Geltung theoretisch nur schwer beweisbar ist.

Wenn wir nun auf den dritten methodischen Schritt, also die Aufgabe einer Visualisierung der Information ›Freiheit‹ zurückkommen, so wird klar, dass Freiheit sich aufgrund ihrer optisch-physikalischen Unsehbarkeit jeder Art der abbildenden, simulacrischen Visualisierung entzieht. Es verhält sich bei ihr so ähnlich wie bei der physikalischen Größe ›Kraft‹, die ebenfalls eine Abstraktion und als solche nicht darstellbar oder messbar ist, sondern in ihrer Existenz nur über ihre Wirkungen in Kraftfeldern und so weiter nachweisbar ist. Anders gesagt: Prinzipiell kann es kein Simulacrum, kein ›Abbild‹ der Freiheit geben im Sinne eines zertifizierten visuellen Dokuments. Die Freiheit hat kein Passbild. Das heißt, es kann keine empirisch gesicherte und sozial beglaubigte Gestaltdarstellung der Freiheit geben. Ja, es gibt für Freiheit überhaupt kein einzelnes Bildzeichen im terminologischen Sinn. Damit tritt der Kern des simulacrischen Unmöglichkeitsproblems hervor. Der BildzeichenCode, wie ich ihn streng definiere, mit dessen Hilfe Bilder formuliert oder konstruiert werden können, enthält keine Zeichentypen, die sich auf Abstraktionen beziehen, und zwar per definitionem.

Das ist in der Verbal- oder Lautsprache anders. Da haben wir Substantive für die Wortklassen der Abstrakta und Kollektiva; und wir haben die Wortart Verb für Handlungen, also Bewegungsabläufe. All das gibt es im BildCode nicht. Bilder können als Bilder keine Abstraktionen wie etwa ›Freiheit‹ und keine Bewegungen, wie etwa ›Gehen‹, ›Fließen‹ oder gar ›Anführen‹ per Einzelzeichen darstellen. Im Bild als Bild sind nur optische Konkreta zu sehen und alles steht still. Um im Betrachter gegenteilige Wahrnehmungsillusionen zu erzeugen, müssen die Bildermacher vor allem auf Konstruktionen im Bildsyntagma ausweichen oder Schrift zur Erklärung beigeben. Das auszuführen, würde hier aber zu weit führen.

Hätte Eugène Delacroix 1830 sein Ölgemälde nicht »La liberté guidant le peuple« genannt, »Die Freiheit führt das Volk an«, müssten die Betrachter aufgrund der prinzipiellen Unterspezifikation von Bildzeichen rätseln (Abb. 2): Wen soll das Zeichen ›Frau‹ darstellen, steht es vielleicht für Frankreich? Warum ist die Brust der Figur unbedeckt? Und handelt es sich, was den Gestus betrifft, um einen Kippmoment der Bewegung – wir denken an Lessings Laokoon-Problem –, also die Millisekunde des Umschlags zum Rückzug, nicht des Voranschreitens? Das ›still‹ lässt alles offen.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2: Eugène Delacroix: Die Freiheit führt das Volk an, 1830, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Welche Möglichkeiten der Visualisierung des Konzepts Freiheit, das sich begrifflich als Abstraktum zeigt, sind also möglich? Zur Zeit Galileo Galileis hätte sich ein Künstler bei der Darstellungsfrage mit einem Blick in eigens angefertigte Handbücher beholfen, die kulturelle SymbolCodes erklärten. Maler hätten sich etwa in Cesare Ripas »Iconologia« von 1603 bedienen und von dort die symbolische Personifikation der Libertà als komplexe Zeichenkonfiguration beziehen können (Abb. 3).[17] Bei Ripas Vorschlag einer Visualisierung der Freiheit erkennen wir die folgenden ›Gestalten‹: weibliche Figur, Zepter links in der Hand, Kardinalshut rechts in der Hand und Katze links am Fuß. Cesare Ripas »Iconologia« kodifiziert als Teil des kulturellen Gedächtnisses ihrer Zeit die non-Bildzeichen als Symbole für einen anderen, den kulturellen SymbolCode des 17. Jahrhunderts. Ripa hat symbolische Visualisierungsmöglichkeiten gesammelt, teilweise auch erst selbst entwickelt, um sie ins symbolische Zeichenwissen der Zeit einzuführen oder zu konservieren. Dazu gehört die Freiheitspersonifikation mit ihren Attributen. Diese Personifikation ist jedoch, wie jede Personifikation als rhetorische Figur fiktiv-verisimilistisch.

Wenn man das, was wir Freiheit nennen, dennoch irgendwie visualisieren möchte, um ihm dadurch bei den Menschen kommunikativ visuelle Präsenz zu verleihen, wenn man also die Wahrheit der Freiheit, ihre ›aletheia‹, entbergen will, dann muss das visuell ewig Verborgene in Akten der Entbergung anderweitig gelichtet und aufgedeckt werden. Wissenschaft stößt hier schnell an ihre Darstellungsgrenzen. Doch die Kunst kann

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Versuche des Entbergens unternehmen. Dabei ist allerdings zu fragen, ob bei solchen dennoch ins Werk gesetzten Versuchen uneigentlicher Darstellung der Weg frei ist für alle Arten autonombildlicher Fiktion. Ist dem Künstler alles erlaubt? Tatsache ist, dass bei den historisch entstandenen Freiheitsverisimiles die Allegorisierungsmethode vorherrscht, eine Methode, die keineswegs willkürlich arbeiten kann, sondern ihre kommunikative Effektivität einer besonderen Art der Information erfüllen muss. Sonst wäre sie dysfunktional. Das gilt auch für Ripas Libertà.

Abb. 3: Cesare Ripa: La Libertà, 1603, Radierung

Eine Allegorie ist als rhetorische Figur im Verbalsprachlichen eine ausgewalzte, ausgearbeitete oder erweiterte Metapher. Aristoteles lässt in seiner Rhetorikschrift die Metapher als einzige der sogenannten rhetorischen Figuren gelten, weil sie erkenntnistheoretische Leistungen zu erbringen in der Lage ist. Diese Leistung hängt mit der metaphorischen Kernoperation des Vergleichs zusammen. Ich schaue auf die Wirklichkeit und vergleiche sie mit den im Freiheitsdiskurs vorgeschlagenen Merkmalen der Freiheitsidee. Wenn ich dabei Ähnlichkeiten erkenne, bin ich berechtigt, die Metapher beziehungsweise die Allegorie ›Freiheit‹ als komplexes Symbol auszuführen; und zwar deswegen, weil sie in der Kommunikation symbolisch auf Strukturen der Wirklichkeit beziehungsweise des Bild- und Weltwissens verweist, die mein Adressat dann auch versteht. Darum ist es wichtig, dass bei den Freiheitsallegorisierungen zwei Kriterien berücksich-

https://doi.org/10.14361/zfse.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tigt werden: erstens die Merkmalsbindung – die Merkmale müssen mit dem Freiheitsdiskurs korrelieren – und zweitens die empirische Wirkungsbezogenheit – die dargestellten Wirkungen der abstrakten Freiheitsidee müssen wirklichkeitsevident sein.

Ripas »Iconologia« verfährt daher bei der Ikonographie der allegorischen Freiheitsfigur nicht willkürlich, sondern merkmalstreu symbolisierend, wie sich aus Ripas Erklärungen ergibt. Offensichtlich hatte der Bildentwerfer Kenntnisse über die Manumissio in der römischen Antike und die altitalischen Kulte, insbesondere die der Göttin Feronia, welche bei Terracina ein Heiligtum hatte, in dem Sklaven freigesprochen wurden. Bei der Sklavenfreilassung wurde das Haupt rasiert und der Hut beziehungsweise die Freilassungsmütze, der Pilleus, als Freiheitszeichen aufgesetzt. Die »Iconologia« von 1603 gestaltet dies ikonographisch frei aus, indem aus der im Ritual überreichten Rute ein Zepter wird, das die Autorität der Freiheit und ihrer Herrschaft bedeutet. Die Mütze wird zum Kardinalshut mit Kordel. In der Antike war auch die Katze schon Sinnbild des Freiheitsstrebens und der Ungebundenheit. Ripa achtet also darauf, dass die allegorische Darstellung merkmalsgebunden ist und nicht mit willkürlichen Visualisierungselementen arbeitet. Die Merkmale der Darstellung sind aus dem kulturellen oder historischen Konnotationssystem des 16. und 17. Jahrhunderts bezogen.

Resümierend muss man sagen, dass sich die Freiheit nur uneigentlich visualisieren lässt, weil ihre Gestalt unsehbar und prinzipiell unsichtbar ist. Sie kann folglich nur in Autonombildern dargestellt werden. Freilich sind diese merkmalsgebunden. Sie sind als Allegorien nur dann glaubhaft, wenn sie den Merkmalen der immateriellen Realität von Freiheit in sozialen Systemen Rechnung tragen. In jedem Fall muss der Adressat später bei der Dekodierung über Sprach-, Bild- und Weltwissen – im Sinne des kulturalistischen Ideenwissens – verfügen, um die angemessene Deutung zu finden. Behilflich beim Entschlüsseln sind regelmäßig semiotische Hybridkonstruktionen mittels schriftlicher Zusätze zum Ikonographischen, die passende Erklärungen liefern. Insofern kann man sagen: Die Freiheit zu visualisieren ist immer ein Akt der uneigentlichen Gestaltrepräsentation, die kommunikativ auf die Erfahrungen der Adressaten beim Entschlüsseln verschlüsselter Botschaften setzt.

Anmerkungen

1 Zitiert nach Bredekamp 2015, 104.
2 Knape 2023, 9–25.
3 Knape 2023, 14.
4 Bild (immer als still picture!), Bewegtbildkomplexe, also Movie oder Motion Picture (Film, Video, Animation usw.), Piktogramm etc.
5 Visuelle Darstellungen technischer Bildgebungsverfahren (etwa in der Medizin) etc.
6 Einzelsymbole, Schrifttextur, Kryptogramm, Gebärdentext etc.
7 Chart (Wetterkarte, Seekarte, Landkarte – topologisch oder thematisch – usw.), Tabelle, Diagramm, geometrisch-grafisches Modell (z. B. mit Wellen, Kreis- oder Winkelkonstrukten), geometrische Projektion, Zahlengrafik, Verlaufsgrafik, Concept Map, Netzwerkgrafik, Interdependenzgrafik, Balkendiagramm, Kreisdiagramm, technische Zeichnungen (wie von Galilei gewählt), Wegskizzen etc.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

8 Farbkompositionen (etwa bei Ampeln, Fahnen usw.), monochrome Signale etc.
9 Dreidimensionale Gebilde aller Art, von Skulptur bis Relief.
10 Bild-Schrift-Kompositionen, Bild-Schrift-Grafik-Verbindungen aller Art, etwa auf Webseiten, bei Bildbüchern, Memes etc.
11 Knape 2019, 43–58.
12 Zum Missfallen Quintilians hat man Bildbeweise auch schon in Rom versucht (Quint. inst. 6, 1, 32); vgl. Knape 2020.
13 Knape 2020, 244–249.
14 Die Elemente des Bildzeichenrepertoires repräsentieren nur sichtbare Gestalteinheiten der physikalischen Welt. Für alles andere benötigen wir bei der Visualisierung andere SymbolCodes bzw. Zeichenrepertoires. Hier wäre etwa an die Extraabteilungen der Heraldik oder der VerkehrszeichenCodes usw. zu denken. Systematisch gesehen beschränkt sich das Bildzeichen-Wissen im strengen Sinn nur auf die ›Gestalt‹. Die Ausdrucksseiten von Bildzeichen sind gestaltisomorph oder objektgestaltähnlich. Dagegen sind Sprachzeichen arbiträr, also völlig willkürlich. Den Wissensvorrat an Bildzeichen und seine Verwendungsregeln fassen wir theoretisch im Begriff des BildCodes zusammen.
15 Knape 2021.
16 Kant 1787, sog. Kritik B (Vorwort).
17 Ripa 1603, 293.

Literatur

Bredekamp 2015: H. Bredekamp, Galileis denkende Hand (Berlin 2015)
Kant 1787: I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, in: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Kant's Gesammelte Schriften 4 (Berlin 1922ff.)
Knape 2019: J. Knape, Die Dinge. Ihr Bild, ihr Design und ihre Rhetorik (Wiesbaden 2019)
Knape 2020: J. Knape, Können Bilder etwas beweisen? Referenzunsicherheit des Bildtextes als ›still‹, in: T. Erne – M. D. Krüger (Hg.), Bild und Text (Leipzig 2020) 227–249
Knape 2021: J. Knape, Freiheit (Stuttgart 2021)
Knape 2023: J. Knape, Zur Theorie der Visualisierung, rhetorisch, in: F. Berndt – J. N. Thon (Hg.), Bildmedien (Berlin 2023) 9–25
Ripa 1603: C. Ripa, Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichita, et di propria inventione, Trovate, et dichiarate da Cesare Ripa (Rom 1603)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Sidereus Nuncius (1610) Bl. 10r
Abb. 2: https://commons.wikimedia.org, 10.11.2023, Trzęsacz
Abb. 3: Ripa 1603, 293

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

PERSONIFIZIERTE KONZEPTE

wie ›libertas‹ und ›pietas‹ wurden keinesfalls im modernen Sinne als reine Abstraktionen von Begriffen verstanden, sondern als Göttinnen kultisch verehrt

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010109

Freiheit für Libertas!

Elisabeth Günther

Kann man ein so komplexes und wandelbares Konzept wie Freiheit adäquat darstellen? Die römische Münzikonographie fand für dieses Problem schon früh eine pragmatische Lösung: Auf dem Revers eines Silberdenars des C. Cassius aus dem Jahr 126 vor Christus fährt eine mit einem Mantel bekleidete Frauenfigur auf einer Quadriga nach rechts, während sie in der linken Hand einen Stab, in der rechten Hand einen glockenförmigen Gegenstand hält (Abb. 1).[1] Ihre Attribute – die Vindicta, also der Freiheitsstab oder die Rute, mit welcher der Sklave im Ritus seiner Freilassung von einem Magistrat berührt wurde,[2] und der Pilleus, eine Filzkappe, welche der gerade Freigelassene als Zeichen seines Status tragen durfte[3] – machen deutlich, dass es sich um die Personifikation der Freiheit, Libertas, handelt.

Abb. 1: Republikanischer Silberdenar des C. Cassius mit Libertas auf einer Quadriga auf dem Revers. Münzkabinett Wien

Elisabeth Günther (Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie);
elisabeth.guenther@zaw.uni-heidelberg.de;
https://orcid.org/0009-0008-1375-4692;
© Elisabeth Günther 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit dieser ebenso einfachen wie äußerst geschickten Visualisierung von Freiheit in Form einer menschlichen Figur, die anhand ihrer Attribute vom Betrachter identifiziert werden kann, steht diese Darstellung freilich nicht allein: Man denke etwa an Personifikationen der geflügelten Siegesgöttin Nike, die bereits in der griechischen Kunst weit verbreitet waren. Auch andere abstrakte Vorstellungen wie etwa ›pietas‹, die sakral aufgeladene Pflichterfüllung gegenüber Göttern und Menschen, treten auf den Münzen der römischen Republik als Personifikation in Erscheinung.[4] Dabei ist zu beachten, dass personifizierte Konzepte wie ›libertas‹ und ›pietas‹ ebenso wie Nike und später ihr römisches Pendant Victoria keinesfalls im modernen Sinne als reine Abstraktionen von Begriffen verstanden, sondern als Göttinnen kultisch verehrt wurden. So erhielt die Göttin Libertas einen Tempel auf dem Aventin, und zwar von T. Sempronius Gracchus, der 238 vor Christus Konsul war,[5] und die Göttin Pietas, um ein weiteres Beispiel zu nennen, 181 vor Christus einen Tempel von M.' Acilius Glabrio, dessen Vater diese Stiftung für einen Sieg gegen König Antiochos bei den Thermopylen gelobt hatte.[6] Als Göttinnen hatten Libertas und Pietas Wirkkraft auf die Handlungen der Römer. Umgekehrt verdankten sie ihre Präsenz menschlichen Handlungen und Leistungen für die Res publica. Daher sollte man sich die sogenannten Personifikationen eher als dynamische, auf konkrete Handlungen und Ereignisse bezogene Wirkkräfte denn als ein abstraktes Kategoriensystem vorstellen.[7]

Eindrücklich und diesen Gedanken bestärkend ist die Tatsache, dass Libertas auf der besprochenen Prägung als Attribute Vindicta und Pilleus erhalten hat, also zwei Gegenstände, die engstens mit dem Freilassungsritus verbunden waren. Sie besaßen nicht reinen Symbolwert wie etwa ein Palmzweig als Zeichen für Victoria, sondern sind einem konkreten Handlungsvorgang der römischen Lebenswelt zuzuordnen. Dabei scheint es, dass die Entlassung aus dem Sklavenstatus als Inbegriff von Freiheit verstanden wird, auch wenn die Freilassung keinesfalls die völlige Loslösung des Freigelassenen vom ehemaligen Dominus geschweige denn eine umfassende Handlungsfreiheit des Individuums im modernen Sinne bedeutete.[8]

Die oben thematisierte Dynamik der Personifikationen zeichnet auch die Libertas auf dem Silberdenar des C. Cassius aus. Die weit vorgestreckte Rechte unterstreicht die Geschwindigkeit und Kraft der galoppierenden Pferde. Dabei schöpfte der Münzschneider aus einem bereits bestehenden Motivschatz. Schon seit dem dritten Jahrhundert vor Christus prescht Jupiter mit erhobenem Blitz in einer Quadriga vorwärts, später auch andere Götter wie Mars oder Victoria.[9] Libertas wird in diesem Schema also zur kämpferischen, zur sieghaften Freiheit, die selbst Handlungsmacht erhält. Wie ist dies zu verstehen?

Die Frage lässt sich nur mit Hilfe des Averses beantworten. Hinter dem Haupt der Roma sehen wir die Darstellung einer kleinen Wahlurne. In Verbindung mit Nennung des Münzmeisters C. Cassius, der für diese Prägung verantwortlich zeichnete und dessen Namen sich wiederum auf dem Avers befindet, wird auf die sogenannte Lex Cassia des Jahres 137 vor Christus verwiesen. Hierbei handelt es sich um eine der Leges tabellariae, die eine geheime und damit bis zu einem gewissen Grad unabhängige – gewissermaßen freie – Abstimmung in der Volksversammlung, vor Gericht und bei der Verabschiedung von Gesetzen ermöglichten.[10] Der Siegeszug der Libertas, deren ikonographischer Kern aufs engste mit der Sklavenfreilassung verbunden wird, richtet sich hier

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

also auf einen administrativen Vorgang, zumal dieser von freien Bürgern durchgeführt wurde. Was dem modernen Interpreten widersprüchlich erscheint, spiegelt hier offenbar ganz unterschiedliche Aspekte von Freiheit, die jedoch Schnittstellen aufweisen – im Sinne der Befreiung, Loslösung aus einem eingeschränkten Zustand – und sich somit aus römischer Sicht, oder zumindest aus Sicht des C. Cassius, problemlos miteinander verbinden ließen.

Nun sind Münzen bekannterweise nicht nur Zahlungsmittel, sondern auch Bildmedien, die durch viele Hände wandern. Dieses repräsentative und kommunikative Potenzial bestimmt die Gestaltung der Münze und gibt zugleich eine entsprechende Lesart vor. So setzten die Münzmeister der Republik die Leistungen ihrer Familie in Szene, um sich selbst als für politische Ämter besonders geeignet zu empfehlen. In diesem Zusammenhang erhält Libertas in der Quadriga einen weiteren Bezugsrahmen,[11] denn sie wird zur Vorkämpferin der Cassii, die mit der wie zum Kampf erhobenen Vindicta – analog zum blitzschwingenden Jupiter der früheren Quadrigaprägungen – zur Befreiung der Bürger eilt, den Pilleus schon für die bald Freien demonstrativ bereithaltend. Sie verkörpert die erfolgreichen Bemühungen der Cassii für die Umsetzung der Lex Cassia und zugleich – zumindest nach Darstellung des Münzmeisters – die göttliche Wirkkraft und Unterstützung, die in dem neuen Gesetz Ausdruck findet und damit den Ruhm der Cassii mehrt. Ob die Abstimmungen dank des Gesetzes tatsächlich freier und unabhängiger wurden, steht freilich auf einem anderen Blatt.[12]

Libertas weist in der Prägung des Cassius eine semantische Flexibilität auf, die ihre unterschiedlichen Aspekte einerseits ikonographisch, andererseits auf einer übergeordneten Bedeutungsebene verknüpft: Freiheit als juristischer – und gesellschaftlicher – Status eines freigelassenen Sklaven, Freiheit als kraft- und wirkungsvolle Handlungsmacht, Freiheit als Wahlfreiheit in der Abstimmung, Freiheit als göttliche Unterstützerin der Cassii und letztlich der von den Cassii gestützten wie geschützten Res publica. Sie erhält damit eine Polyvalenz,[13] die über ein politisches und gesellschaftliches Schlagwort deutlich hinausgeht.

In der weiteren Entwicklung der republikanischen wie auch kaiserzeitlichen Münzprägung ist Libertas stets präsent, auch wenn deren Darstellung immer wieder Brüche aufweist.[14] Zu nennen ist in diesem Zusammenhang die Prägung des Brutus zu den Iden des März mit Darstellung des Pilleus zwischen zwei Dolchen. Dabei wird die ausschließliche Deutung auf eine Propagierung der Befreiung vom vermeintlichen Tyrannen Caesar in diesem Themenheft zu Recht von Sven Günther hinterfragt.[15] Wieder aufgenommen wird der Pilleus als zentrales Bildmotiv, wenn auch ohne Dolche, auf Münzen des Caligula, auf Quadranten, welche die Befreiung von der halbprozentigen Verkaufssteuer und damit eine ganz andere Form der Freiheit propagieren.[16]

Auch im Vierkaiserjahr 69 nach Christus wird die Brutusprägung wieder aufgegriffen.[17] Ein Silberdenar unbekannter Prägestätte, möglicherweise Spanien, der sich keinem Prägeherrn zuordnen lässt, schließt in seiner Gestaltung eng an die Republik an.[18] Auf dem Avers befindet sich das Haupt einer weiblichen Gottheit, die sich anhand der Legende »LIBERTAS« als ebendiese zu erkennen gibt. Sie ersetzt das Haupt des Brutus auf der Iden-des-März-Prägung und schließt zugleich an republikanische Bildtraditionen an. Auf dem Revers ist der Pilleus zwischen zwei Dolchen zu sehen, darunter die Legende »RESTITVTA P(opuli) R(omani)«: Hier wird der – erhoffte? – Sieg über den Gegner

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Kampf um die Macht als Sturz eines Tyrannen dargestellt, welcher die Freiheit des römischen Volkes angeblich wiederherzustellen vermag.

Überhaupt gewinnt Libertas auf den Münzen des Vierkaiserjahres an Popularität. Wohl wenig überraschend stellen sich alle als Befreier von der Tyrannei ihres jeweiligen Gegenspielers dar. Gleichzeitig weist die personifizierte Freiheit, die als gewohnte Frauenfigur auf dem Revers auftritt, zwar leichte Varianten etwa in den Attributen auf,[19] doch erscheint die versprochene Freiheit letztlich verblüffend ähnlich zu sein. Auch die Legende »LIBERTAS RESTITVTA« wird mehrfach usurpiert: Von Galba in sechs Typen, Vitellius in neun Typen und Vespasian in drei Typen.[20] Darunter befindet sich, dies sei noch erwähnt, ein in seiner Bildsprache sehr eindrücklicher Sesterz des Galba, auf dessen Revers der Kaiser unter Beisein der Tugendgöttin Virtus oder der Roma einer knienden Libertas wieder auf die Beine hilft; ein Motiv, das später von Vespasian wieder aufgenommen wird, um die Kontinuität zwischen beiden Kaisern und Vespasians Legitimität zu unterstreichen.[21]

Unter Nerva und Trajan, so scheint es, geht das mangelnde Bedürfnis nach einem Tyrannensturz mit größerer Eintönigkeit der Libertasfigur einher. Bis auf wenige Restitutionsprägungen des Trajan[22] wird Libertas in aller Regel als stehende Frau mit Vindicta oder Szepter in der linken und Pilleus in der rechten Hand dargestellt. Unter Hadrian allerdings wird »LIBERTAS RESTITVTA« auf einem Sesterz des Jahres 119/120 nach Christus wieder aufgegriffen, und zwar verbunden mit einer weitaus komplexeren Reversgestaltung (Abb. 2):[23]

Abb. 2: Sesterz des Hadrian mit Reverslegende »LIBERTAS RES|TITVTA« im Abschnitt. American Numismatic Society

Auf einem Podest sitzt der mit einer Toga bekleidete Kaiser auf einem Amtssitz, der Sella, seine Füße ruhen auf einem Fußschemel. Er streckt seine rechte Hand zu einer Frau hin aus, die zu ihm gewandt vor beziehungsweise neben dem Podest steht. Sie trägt ein langes Gewand sowie einen Mantel, der über ihre Schultern und ihren Rücken nach unten fällt. Links neben ihr befindet sich ein Knabe mit Toga, der in ihr Gewand greift und auf dessen Kopf sie schützend ihre rechte Hand legt. In ihrer erhobenen Linken hält sie einen Säugling, welchen der Kaiser beinahe mit seiner rechten Hand berührt. Umlau-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fend befindet sich die Legende mit der Kaisertitulatur »LIBERTAS RES|TITVTA« unten im Abschnitt.

Für diese Darstellung lassen sich gleich mehrere Bezugsrahmen heranziehen. Zunächst Sesterzen, die kaiserliche Congiarien, also Getreide- oder Geldspenden, feiern. Diese wurden vor allem unter Nero, zwei Münztypen allerdings später unter Kaiser Hadrians direktem Vorgänger und Adoptivvater Trajan 98/99 nach Christus geprägt.[24] Auf dem Revers ist der Kaiser in Toga auf einem Podest zu sehen, er sitzt auf einer Sella und ist von mehreren Magistraten umgeben. Auf den Sesterzen des Trajan steigt ein römischer Bürger über eine Leiter zu einem zweiten Podest hinauf, auf dem sich die Beamten befinden; der Kaiser sitzt auf einem eigenen Podium. Der Bürger blickt jedoch zum Kaiser, der ihm seine rechte Hand entgegenstreckt, so wie es auch auf der »LIBERTAS RESTITVTA«-Münze des Hadrian zu sehen ist.

Des Weiteren sind Bezüge zu Prägungen des Trajan zwischen 103 und 111 nach Christus zu erkennen, auf denen die sogenannten Alimenta Italiae, eine großangelegte kaiserliche Hilfsaktion zur Unterstützung bedürftiger Kinder, präsentiert werden.[25] Hier ist »ALIM(enta) ITAL(iae)« im Abschnitt zu lesen. Neben Reversdarstellungen, welche den Kaiser vor zwei Kindern mit erhobenen Händen stehend zeigen,[26] ist eine Frauenfigur mit Füllhorn in der Linken zu finden, die ihre rechte Hand mit zwei Kornähren schützend über den Kopf eines Kindes hält – weswegen sie als Abundantia, Personifikation des Überflusses, oder Annona, Personifikation der kaiserlichen Getreideversorgung, gedeutet werden kann. Dies ist das mit Abstand am häufigsten gewählte Motiv.[27] Zudem wurden drei Münztypen in Bronze geprägt, welche die engste Parallele zum »LIBERTAS RESTITVTA«-Sesterz des Hadrian bieten.[28] Denn auf dem Revers sieht man den Kaiser mit Toga und ein Szepter haltend, der auf einer Sella mit Fußschemel sitzt und seine Rechte in Richtung einer Frauenfigur mit über die Schultern herabhängendem, offenen Mantel streckt, die mit der linken Hand einen Säugling in seine Richtung emporhebt und ihre rechte Hand schützend über den Kopf eines Kindes hält. Anders als Abundantia oder Annona auf den anderen Münzbildern führt die Frauenfigur weder Füllhorn noch Ähren als Attribute. Stattdessen entspricht sie eben jener Frauenfigur der hadrianischen Prägung, die vor dem Podest mit dem Kaiser steht. Für die trajanische Münze gibt die Legende im Abschnitt allerdings einen eindeutigen Bezug zu den Alimenta vor.

Vier weitere Münztypen des Trajan, die in Gold, Silber und Bronze für Matidia, die Lieblingsnichte des Kaisers, zu Ehren ihrer Mutter Marciana Diva ausgegeben wurden und sich zwischen 112 und 117 nach Christus datieren lassen,[29] sind diesen Beobachtungen hinzuzufügen.[30] Auf dem Revers breitet eine Frauenfigur ihre Hände über zwei Kinder, wobei ihr Mantel über ihre Arme fällt und einen schützenden Bereich um diese bildet, weshalb dieser Darstellungstypus auch als Schutzmanteltypus bezeichnet wird. Laut der umlaufenden Legende handelt es sich um »PIETAS AUGVST(a? ae?)«,[31] die anhand der Averslegende mit der vergöttlichten Marciana verbunden wird.[32] Die Tugend der Pietas wird hier offenbar auf den kaiserlichen Nachwuchs bezogen – und damit auch auf die wichtige Funktion der Kaiserfrauen als Mütter, die Stabilität wie auch zu einem gewissen Grad Legitimität garantierten. Denn auch wenn die Kaiser in dieser Zeit durch Adoption ins Amt gelangten, so waren es doch die Frauen, die eine familiäre Generationenbindung herstellten: Salonia Matidia etwa war nicht nur Tochter der Ulpia Marciana,

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern auch die Nichte Trajans und zugleich Mutter der Vibia Sabina, der Ehefrau Hadrians.[33]

Um die gleich mehrfachen möglichen Bildbezüge der »LIBERTAS RESTITVTA«-Münze zur trajanischen Münzprägung zusammenzufassen: Der Kaiser auf einem Podest mit vorgestreckter Rechter, der einen Bürger wohlwollend empfängt, tritt im Zusammenhang mit Congiarien auf. Die einige Jahre später eingeführten Sesterze, welche die Alimenta Italiae in Szene setzen, schließen sich an dieses Bildschema an, ersetzen aber den römischen Bürger durch eine namenlose Frauenfigur. Bezüge sind zur weitaus häufigeren Abundantia beziehungsweise Annona herzustellen, doch unterscheidet sie sich von dieser Personifikation aufgrund fehlender Attribute. Eine andere Deutung der Figur gibt die Legende der Pietasprägungen für Matidia vor, die etwas später zu datieren sind. Entscheidend ist hier meines Erachtens die schützende Fürsorge der weiblichen Figur für die Kinder, die sich sowohl mit freigiebigen Spenden – von Geld oder Getreide – als auch mit der Mutterrolle der Kaiserfrauen verbinden lässt und somit eine semantische Schnittstelle bildet.

Der Stempelschneider beziehungsweise der für das Münzbild der hadrianischen »LIBERTAS RESTITVTA«-Prägung verantwortliche Beamte konnten auf diese Motive zurückgreifen und sie zu einer neuen Komposition verbinden, die ein entsprechend vielschichtiges Bedeutungsgefüge mit unterschiedlichen Bezugsrahmen enthielt. Die Betrachterinnen und Betrachter wiederum vermochten, je nach Vorwissen und Erwartungshaltung, aus diesem Deutungspotential zu schöpfen. Dass sie die trajanischen und die hadrianische Prägung miteinander tatsächlich in Verbindung bringen konnten, ist insofern nicht unwahrscheinlich, als zum einen der zeitliche Abstand zwischen beiden Prägungen relativ gering ist, die älteren Prägungen sich also durchaus noch in Umlauf befunden haben könnten, und zum anderen alle Münztypen in Bronzenominalen vorliegen, deren Zirkulation regional stark auf Rom und Italien beschränkt war, was ebenso die Sichtbarkeit innerhalb der regionalen Rezipientengruppen erhöhte.[34]

Zu guter Letzt stellt sich die Frage: Was hat es mit der hadrianischen »LIBERTAS RESTITVTA« auf sich? Obwohl eindeutig ein Anklang an das Vierkaiserjahr und Kaiser Vespasian besteht, verweist die Ikonographie doch auf einen völlig anderen Kontext. Michaela Fuchs bringt die Münze in einem unlängst erschienenen Aufsatz mit einem großen Schuldenerlass des Hadrian 118 nach Christus in Verbindung,[35] ein Erlass, der auch in der Münzprägung aufgegriffen wird. Ein Lictor, der am Boden liegende Gegenstände – Schuldtafeln? – mit einer Fackel entzündet, ist von folgender Reverslegende umgeben: »RELIQVA VETERA HS NOVIES MILL(ies) ABOLITA«, das heißt: »alte Ausstände von 900 Millionen Sesterzen aufgehoben.«[36] Die Frauenfigur, die einen Säugling in Richtung des Kaisers hält, tritt uns ebenso auf den Reliefplatten der sogenannten Anaglypha Traiani entgegen, deren Datierung in hadrianische Zeit Michaela Fuchs favorisiert, da sie annimmt, dass eben jener Schuldenerlass auf den Anaglypha dargestellt sei. Es ist allerdings anzumerken, dass auch ein Schuldenerlass unter Trajan im Zuge der Erbschaftssteuerreform als möglicher Bezugsrahmen in Frage kommt, wie in der Forschungsliteratur bereits diskutiert wurde.[37] Bemerkenswert ist in jedem Falle, dass das Motiv der Frauenfigur mit zwei Kindern vor dem Kaiser offenbar nicht auf die Münzprägung beschränkt, sondern auch im Staatsrelief überliefert ist.[38]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Libertas des hadrianischen Sesterzes wäre hier dann als finanzielle Entlastung der römischen Bürger zu verstehen; wie etwa auch im erwähnten Falle des Caligula, der das Motiv des Pilleus in das Zentrum des Averses stellt und die Freiheitskappe auf dem Revers mit einer Steuererleichterung neu verknüpft. Ebenfalls eine Vorlage könnte ein Denar des Galba geboten haben, auf dessen Revers mit der Legende »LIBERTAS P(opuli) R(omani)« die personifizierte Libertas mit Opferkanne zwischen Getreideähren steht, was Armin U. Stylow auf die Wiedereinführung der Frumentatio, einer Getreidespende für die Bevölkerung Roms, bezieht. Sie war durch Nero abgeschafft worden.[39] Des Weiteren sind zwei Sesterztypen des Galba zu erwähnen, auf deren Revers Libertas mit Pilleus und Vindicta samt folgender, umlaufender Legende verbunden wird: »LIBERT(as) AVG(usta? usti?) S(enatus) C(onsultum) R(emissa) XL«, also mit einer Reduktion des 2,5-prozentigen Ein- und Ausfuhrzolls im Portorium Galliarum, dem gallischen Grenzgebiet.[40]

Ob Geldspende oder Schuldenerlass: Diese neue Freiheit wird in der Bildkomposition des hadrianischen Sesterzes verknüpft mit der Fürsorge für die Schutzbedürftigsten – die Kinder – und mit der Freigebigkeit und dem Pflichtbewusstsein – Liberalitas und Pietas – des Kaisers. Darüber hinaus wird sie in die Tradition Kaiser Galbas und vor allem Trajans gesetzt. Damit kommt ein legitimatorischer Aspekt hinzu. Ganz ähnlich wie im Falle des republikanischen Cassiusdenars bilden zahlreiche Anspielungen in Legende wie Bild ein semantisches Netz, das Libertas mehr Tiefe und Vielfalt – und damit auch mehr Polyvalenz – verleiht, als man zunächst vermuten möchte. Insofern liegt auch hierin ein Stück Deutungs-Freiheit, sowohl der Urheber der Münzen als auch der Betrachterinnen und Betrachter. Freiheit für Libertas erweist sich damit als ausgesprochen fruchtbar für die Konzeption römischer Münzen.

Anmerkungen

1 RRC 226/1, Avers: Kopf der Roma, gestrichenes X, Wahlurne, Revers: Libertas mit Pilleus und Vindicta in Quadriga, C. CASSI/ROMA, http://numismatics.org/crro/id/rrc-266.1 (13.09.2023). Abgebildetes Exemplar: Münzkabinett Wien, KHM, Inv. RÖ 1280, ID53390, 3,81g, 18mm, 3h, https://www.ikmk.at/object?id=ID53390 (16.09.2023); s. zu diesem Münztyp auch Schachinger 2022, 29f.

2 Belegt ist die Entstehungslegende der Vindicta bei Liv. 2, 5, 10.

3 Petron. Sat. 41, 1–5; RE XX, 2 (1950) 1329 s. v. pilleus (R. Kreis-von Schaewen).

4 Wie so oft in der republikanischen Münzprägung zunächst in Form des Hauptes der Pietas auf dem Avers (etwa RRC 308/1 oder 450/2), dann aber auch als Einzelfigur mit entsprechender Legende auf dem Revers, etwa auf Silberdenaren des Pompeius Magnus (RRC 477/1).

5 RE XIII, 1 (1926) 101 s. v. Libertas (B. Kock); überliefert bei Liv. 24, 16, 19.

6 RE XX, 1 (1941) 1223 s. v. Pietas (C. Koch); überliefert bei Liv. 40, 34, 4f.

7 Fears 1981, 830–833.

8 Duff 1958, 36–49.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

9 Jupiter: vgl. z.B. RRC 28/3 (datiert 225–212 v. Chr.); Mars: RRC 244/1 (131 v. Chr.); Victoria: RRC 246/1 (133 v. Chr.). Zu den wagenfahrenden Gottheiten s. Böhm 1997, 5–14.

10 Die Lex Cassia als zweite der drei Leges regelte die Abstimmungen bei Gerichtsprozessen (ausgenommen Hochverrat), vgl. Stylow 1972, 16f.; Lundgren 2009, 37f. Zu den Leges tabellariae s. Jehne 1993, der darauf verweist, dass diese Reformen weniger zur Stärkung individueller Wahlfreiheit im demokratischen Sinne denn zur Stabilisierung des Klientelwesens beitrugen, da sie Loyalitätskonflikte zu vermeiden halfen (Jehne 1993, 607–613). Zur Verankerung der Lex Cassia im Libertasdiskurs s. Lundgren 2009, 55f.

11 Zur Anwendung der Bezugsrahmentheorie als Methode der Bildanalyse und -interpretation s. Günther 2022, 19–29.

12 Eine kritische Betrachtung hinsichtlich des exakten Ablaufs und des Geheimhaltungsgrades der Gesetze bietet Lundgreen 2009, der bezweifelt, dass die Abstimmungen ›ad tabellam‹ tatsächlich zu grundlegenden Änderungen bei den Abstimmungen führten (vgl. besonders Lundgreen 2009, 51–53).

13 Zum Begriff s. Günther 2021.

14 Allgemein zu Libertas auf römischen Münzen s. Schachinger 2022.

15 Vgl. Beitrag S. Günther, EID MAR, in diesem Themenheft.

16 RIC I^2 Gaius Nr. 39, Quadrans, 39–41 n. Chr., Avers: Pilleus, daneben SC, umlaufend Legende C CAESAR DIVI AVG PRON AVG, Revers: PON M TR P III P P COS DES III / mittig: R CC (›remissa ducentesima‹), http://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).gai.39 (15.09.2023). RIC I^2 Gaius Nr. 45 und 52 zeigen die gleiche Reversgestaltung mit abweichender (fortlaufender) Kaisertitulatur. Zur Verkaufssteuer s. Günther 2008, 127–132, zum Quadrans 130–132; s. auch Wolters 2005, 509–513; Beitrag S. Günther, EID MAR, in diesem Themenheft.

17 Vgl. Beitrag S. Günther, EID MAR, in diesem Themenheft.

18 RIC I^2 Civil Wars Nr. 24, Denar, Spanien?, 68/69 n. Chr., Avers: Haupt der Libertas, daneben Legende LIBERTAS, Revers: Pilleus zwischen zwei Dolchen, darunter Legende RESTITVTA PR, https://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).cw.24 (15.09.2023). Zur möglichen Verortung der Prägestätte s. RIC I^2 Civil Wars, 197f.

19 Mit Opferkanne: RIC I^2 Galba Nr. 9, https://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).gal.9 (15.09.2023); zwischen Getreideähren: RIC I^2 Galba Nr. 157, https://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).gal.157 (15.09.2023); seitenverkehrt: RIC I^2 Vitellius Nr. 81, https://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).vit.81 (15.09.2023).

20 Galba: RIC I^2 Galba Nr. 7–9. 37–39; Vitellius: RIC I^2 Vitellius Nr. 9; 10; 43; 44; 69; 80; 81; 104; 105; Vespasian: RIC II/1^2 Vespasian Nr. 52; 88; 89.

21 RIC I^2 Galba Nr. 479, Sesterz, 68–69 n. Chr., Avers: SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P, Revers: LIBERTAS RESTITVTA SC, https://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).gal.479 (15.09.2023); RIC II/1^2 Vespasian Nr. 88, Sesterz, 71 n. Chr., Avers: IMP CAESAR VESPASIANVS AVG P M T P P P COS III, Revers: LIBERTAS RESTITVTA SC, https://numismatics.org/ocre/id/ric.2_1(2).ves.88 (15.09.2023).

22 Komnick 2001, 121 Nr. 34 = MIR 14, 642 Nr. X23 (dubia); Komnick 2001, 121 Nr. 35 = MIR 14, 518 Nr. 833, Denar, 102–117 n. Chr., Avers: LIBERTAS, Haupt der Libertas, Revers: IMP CAES TRAIAN AVG GER DAC P P REST BRVTVS, L. Iunius Brutus in

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Begleitung eines Accensus und zweier Lictores nach links schreitend, Vorbild: RRC 797.

23 RIC II/3² Hadrian Nr. 236, Sesterz, 119–120 n. Chr., Avers: PONT MAX TR POT COS III, Revers: LIBERTAS RESTITVTA/SC, zur Datierung s. RIC II/3², 11. Abgebildetes Exemplar: American Numismatic Society Inv. 1967.160.5, 26,66g, 34mm, 6h, http://numismatics.org/collection/1967.160.5 (16.09.2023).

24 Nero: RIC I² Nero Nr. 100–102; 151–162; 394; 434f.; 501–506; 576 (alles Sesterzen); Trajan: RIC II Trajan Nr. 380f. (beides Sesterzen) = MIR 14, 220 Nr. 64.

25 Zu den Alimenta Italiae s. Seelentag 2008.

26 Zwei Aurei: RIC II Trajan Nr. 93 (= MIR 14, 368f. Nr. 345); 230 (= MIR 14, 383 Nr. 376).

27 RIC II Trajan Nr. 243 (Denar) (= MIR 14, 390 Nr. 395); 459 (As und Sesterz) (= MIR 14, 372f. Nr. 354 [Sesterz]; 356 [As]); 460 (Dupondius) (= MIR 14, 372f. Nr. 355); 604 (As und Sesterz) (= MIR 14, 411f. Nr. 444 [Sesterz]; 446 [As]); 605 (Dupondius) (= MIR 14, 411f. Nr. 445).

28 RIC II Trajan Nr. 461 (As und Sesterz) (= MIR 14, 374 Nr. 357 [kein As belegt]); 462 (Dupondius) (= MIR 14, 374 Nr. 358).

29 Datierung nach MIR 14, 507f.

30 RIC II Trajan Nr. 759f. (Aureus und Denar) (= MIR 14, 507f. Nr. 728 [Aureus], 729 [Denar]; 554 Nr. X19 [dubia]); 761 (Sesterz) (= MIR 14, 508 Nr. 730).

31 Die Legende lässt sich sowohl zu PIETAS AVGVSTA – kaiserliche Pietas – als auch zu PIETAS AVGVSTAE – Pietas der Augusta – auflösen und ist somit im Bezug ambig.

32 MATIDIA AVG(usta) DIVAE MARCIANAE F(ilia).

33 Zu den Darstellungen der weiblichen Mitglieder des römischen Kaiserhauses bis zu den Severern s. Alexandridis 2004.

34 Zum Umlauf der Nominale (v.a. in severischer Zeit) s. Kemmers 2009.

35 Fuchs 2019 mit Verweisen auf die ältere Literatur, s. auch RIC II/3², 12.

36 RIC II/3² Hadrian Nr. 262–265. Hiermit in Zusammenhang steht wohl CIL VI 967: Fuchs 2019, 211; RIC II/3², 12. Erwähnt ist der Schuldenerlass auch in der »Historia Augusta«: HA Hadrian 7, 6.

37 Sehr differenziert: Günther 2008, 52–54. Wie er zu Recht hervorhebt, würde die Annahme einer trajanischen Entstehungszeit insofern Sinn ergeben, als eine bewusste Abgrenzung von Domitian als eigentliche Bildbotschaft hinter den Reliefs stünde. Zu den unterschiedlichen Interpretationen in der Forschungsliteratur s. auch Fuchs 2019, 207–211.

38 Einen Zusammenhang mit Libertas impliziert die Darstellung der Marsyasskulptur auf dem Forum Romanum, die auf der gegenüberliegenden Reliefplatte der sog. Anaglypha Traiani zu sehen ist, vgl. Günther 2008, 52; Fuchs 2019, 205 (dort stärker bezogen auf Liberalitas).

39 Stylow 1972, 51f.

40 Wolters 2005, 516–518.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Alexandridis 2004: A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004)

Böhm 1997: S. Böhm, Die Münzen der römischen Republik und ihre Bildquellen (Mainz 1997)

Duff 1958: A. M. Duff, Freedmen in the Early Roman Empire (Cambridge 1958)

Fears 1981: J. R. Fears, The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology, in: W. Haase (Hg.), Religion. Heidentum: Römische Götterkulte, orientalische Kulte in der römischen Welt, ANRW 17, 2 (Berlin 1981) 827–948

Fuchs 2019: M. Fuchs, Libertas restituta. Hadrians Verfügungen des Jahres 118 n. Chr., in: M. Nollé – P. Rothenhöfer – G. Schmied-Kowarzik – H. Schwarz – H.-C. von Mosch (Hg.), Panegyrikoi Logoi. Festschrift für Johannes Nollé zum 65. Geburtstag (Bonn 2019) 205–226

Günther 2008: S. Günther, »Vectigalia nervos esse rei publicae«. Die indirekten Steuern in der Römischen Kaiserzeit von Augustus bis Diokletian (Wiesbaden 2008)

Günther 2021: E. Günther, Mehrdeutigkeiten antiker Bilder als Deutungspotenzial. Zu den Interdependenzen von Affordanzen und frames im Rezeptionsprozess, in: E. Günther – J. Fabricius (Hg.), Mehrdeutigkeiten. Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft (Wiesbaden 2021) 1–40

Günther 2022: E. Günther, Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen (Wiesbaden 2022)

Jehne 1993: M. Jehne, Geheime Abstimmung und Bindungswesen in der Römischen Republik, HZ 257, 1993, 593–613

Kemmers 2009: F. Kemmers, Sender or Receiver? Contexts of Coin Supply and Coin Use, in: H.-M. von Kaenel – F. Kemmers (Hg.), Coins in Context 1. New Perspectives for the Interpretation of Coin Finds. Colloquium Frankfurt a.M., October 25–27, 2007 (Mainz 2009) 137–156

Komnick 2001: H. Komnick, Die Restitutionsmünzen der frühen Kaiserzeit. Aspekte der Kaiserlegitimation (Berlin 2001)

Lundgren 2019: C. Lundgreen, Geheim(nisvoll)e Abstimmung in Rom. Die leges tabellariae und ihre Konsequenzen für die Comitien und die res publica, Historia 58, 2009, 36–70

MIR: B. Woytek, Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117) 1 (Wien 2010)

Schachinger 2022: U. Schachinger, Libertas sua signa geret Romanorum in nummis. Darstellung und Bedeutung von libertas auf römischen Münzen, in: C. Bachhiesl – M. Handy – S. Köchel – U. Lagger – P. Mauritsch (Hg.), Freiheit und Wissenschaft. Interdisziplinäre Perspektiven mit einem altertumswissenschaftlichen Schwerpunkt (Weilerswist 2022) 17–48

Seelentag 2008: G. Seelentag, Der Kaiser als Fürsorger. Die italische Alimentarinstitution, Historia 57, 2008, 208–248

Stylow 1972: A. U. Stylow, Libertas und Liberalitas. Untersuchungen zur innenpolitischen Propaganda der Römer (Diss. München 1972)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wolters 2005: R. Wolters, REMISSIO. Die Ankündigung von Steueraufhebungen in der römischen Kaiserzeit, in: F. Beutler – W. Hameter (Hg.), »Eine ganz normale Inschrift«. Festschrift für Ekkehard Weber (Wien 2005) 507–520

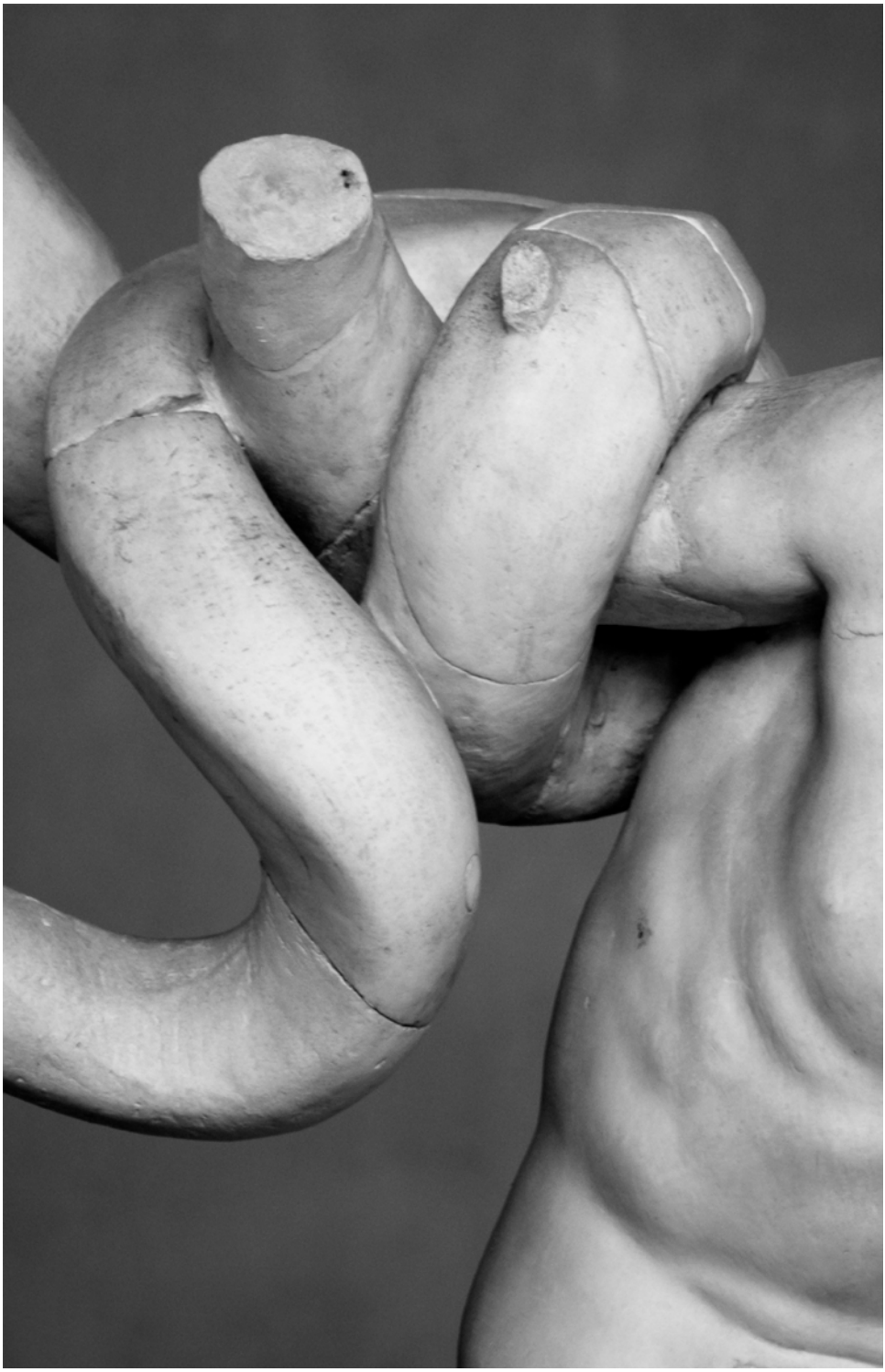
Abbildungsnachweise

Abb. 1: Münzkabinett Wien Inv. RÖ 1280, Kunsthistorisches Museum, ID53390. Aufnahme durch Margit Redl, KHM, https://www.ikmk.at/object?id=ID53390 (13.09.2023), CC BY-NC-SA 3.0 AT

Abb. 2: American Numismatic Society Inv. 1967.160.5. Abbildungen: https://numismatics.org/collectionimages/19501999/1967/1967.160.5.obv.noscale.jpg, https://numismatics.org/collectionimages/19501999/1967/1967.160.5.rev.noscale.jpg, CC0

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DIE NATUR ALS GLEICHBERECHTIGENDE, nicht korrumpierbare und regenerative Kraft wurde zum bildgebenden Ideal in Form von Freiheitsbäumen und Freiheitsbergen, aber auch als geometrische Grundformen, die als Pyramide, Quader oder Kugel zum Gestaltungselement einer neuen Architektur wurden

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010110

Liberté toujours! Ikonographien der Freiheit in der Französischen Revolution

Nathalie-Josephine von Möllendorff

Wenn es um den Begriff der Freiheit geht, hat sich kein Kunstwerk stärker in das kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben als Eugène Delacroix' Gemälde »Die Freiheit führt das Volk an« (Abb. 1). Es stellt die Ereignisse der Julirevolution am 28. Juli 1830 dar und bedient sich damit – gut vierzig Jahre nach Ausbruch der Französischen Revolution – einer Ikonographie, die erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde. Bei Delacroix schreitet die Freiheit in einem antikisierenden, die Brust entblößenden Gewand mit roter Schärpe über einen Hügel aus Schutt und Leichen, das Gewehr in der Hand und eine phrygische Mütze auf dem Kopf. Damals ging man davon aus, dass in der Antike befreite Sklaven eine solche Mütze trugen – in Wirklichkeit war es ein Pilleus – und so bediente man sich dieses alten Symbols, um seine Zugehörigkeit und Sympathie zu den Revolutionären zu demonstrieren. Vor der im Rauch unkenntlich werdenden Stadtsilhouette von Paris blickt die Freiheit rückwärtsgewandt über ihre Schulter und fordert die hinter ihr befindliche Menge auf, ihr und der energisch in die Höhe gehaltenen Trikolore zu folgen. Die Stadt im Hintergrund mit den eindeutig identifizierbaren Türmen von Notre-Dame sowie die zeitgenössische Kleidung der Bürger und Handwerker im Gefolge der Freiheit sind die einzigen Hinweise auf den historischen Kontext des Gemäldes. Neben dem Titel zeigen sie, dass es sich hier um die Julirevolution 1830 und nicht um die Französische Revolution 1789 bis 1799 handelt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist jedoch nicht, eine ikonographische Entwicklung nachzuzeichnen, sondern der Frage nachzugehen, wie Freiheit als politisches Ideal zu einer Zeit visuell verhandelt wurde, als es noch keine Darstellungskonvention gab. Mit welchen Methoden wurde ein derart abstrakter Begriff kommuniziert und durch eine Zusammenführung von Zeichen und Symbolen – oder ihr bewusstes Fehlen – in eine allgemeinverständliche Bildsprache überführt? Kann eine einzelne Darstellungsart überhaupt ausreichen, um die Vielzahl an Idealen und die mit ihnen verwandten Maxime

Nathalie-Josephine von Möllendorff (Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, insb. mittelalterliche Kunstgeschichte);
nathalie.von-moellendorff@uni-bamberg.de;
https://orcid.org/0000-0002-4774-6462;
© Nathalie-Josephine von Möllendorff 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu verbildlichen und damit den radikalsten und nachhaltigsten Kulturumbruch der europäischen Geschichte zu bebildern? Oder offenbaren sich nicht vielmehr auf verschiedensten Ebenen grundlegende Werte einer Gesellschaft? Diesen Fragen wird im Folgenden an zwei Beispielen nachgegangen, die nicht unbedingt auf den ersten Blick mit dem Begriff der Freiheit in Verbindung gebracht werden würden: Säkularisation[1] und Kunstraub.

Abb. 1: Eugène Delacroix: 28. Juli. Die Freiheit führt das Volk an, 1830. Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Paris, Musée du Louvre

Im Kontext der Französischen Revolution heißt Freiheit vor allem Befreiung. Neben der Monarchie wurde die Kirche als politische Institution angesehen, die aber aufgrund ihrer zentralen Rolle im Alltagserleben der Bevölkerung als deutlich gefährlicher eingestuft wurde.[2] Übliches Instrument von Siegerhybris ist es, zunächst alle sichtbaren Zeichen des alten Gesellschaftssystems aus dem öffentlichen Stadtbild zu entfernen und durch neue Symbole zu ersetzen. So kam es, dass Kronen und Wappen an den Schlössern und Stadtpalais entfernt wurden, wenig später aber auch die Kreuze auf den Kirchtürmen weichen mussten. Sie wurden demontiert, eingeschmolzen und durch Trikoloren und phrygische Mützen aus bemaltem Blech ersetzt.[3] Die urbane Topographie wurde derart umfassend von Feudalismus und Idolatrie gereinigt, dass Straßen, Plätze und Orte vielfach umbenannt wurden. In Paris führte dies beispielsweise zum Austausch von

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

782 Straßenschildern. In La Rochelle behielten lediglich drei von insgesamt 175 Straßen ihren ursprünglichen Namen.[4]

Aber die Tilgung monarchischer und religiöser Symbole und Namen war den Revolutionären offenbar nicht tiefgreifend genug. Daher wurde auch das metrische System eingeführt sowie ein physiokratischer Kalender etabliert, der sich nicht mehr auf christliche Festtage und Heilige, sondern auf den Jahreslauf der Natur bezog. Nicht zufällig beginnt die neue Zeitzählung zur unmissverständlichen Demonstration der Gleichheit am Tag des Herbstäquinoktiums 1792, an dem auch die neue Republik proklamiert wurde. Die Woche des Gregorianischen Kalenders mit sieben Tagen wurde durch die Semaine décadaire, eine Woche mit zehn Tagen, und die Heilige Messe durch die Fêtes décadaires ersetzt. Christian Harten hob hervor, dass der »Bruch mit dem von der Kirche geprägten Zeiterleben« nicht nur »Werte und Weltdeutungsmuster der religiösen Kultur« auflöste, sondern dass Individuen der »Kontingenz der sozialen Geschichte« entzogen wurden, was Ersatzsysteme forderte.[5] Mit dem Bewusstsein für die Notwendigkeit einer Gesellschaft ordnenden Autorität wurden daher als Naturreligion 1793 der ›Dekadenkult‹ ausgerufen, dem bereits im Jahr darauf der ›Kult des Allerhöchsten Wesens‹ folgte. Der Rückbezug auf die Natur beziehungsweise auf naturwissenschaftliche Elemente ist dabei nicht zufällig. Sie galt als gleichberechtigend, nicht korrumpierbar und vor allem sich immer wieder neu regenerierend – Eigenschaften, die dem Aufbau der neuen Gesellschaft zugrunde liegen sollten und daher als Ideal propagiert wurden.

Bekanntermaßen hat die große Revolution zum größten Ikonoklasmus der französischen Geschichte geführt, der weit über die Entfernung alter Machtinsignien hinausging. Dabei war den Revolutionären zunächst nur die pragmatische Beschaffung von wiederverwertbaren Materialien für die Kriegsproduktion wichtig. Mit dem Beschluss der Assemblée législative im August 1792 sollten alle Gegenstände aus Bronze in den ehemaligen und nun in Staatsbesitz befindlichen Königsschlössern der Waffen- und Munitionsproduktion zugeführt werden. Per Dekret vom 1. August 1793 wurde dies auch auf die ehemaligen klerikalen Liegenschaften der Kirche angewendet.[6] Die legendäre Plünderung der Abteikirche von Saint Denis ist sicher das bekannteste, aber keineswegs einzige Beispiel. Von August 1793 bis Januar 1794 wurde hier die Dacheindeckung sowie die Bleisärge in der Krypta der Königsgrablege entfernt. Auch aus Chartres wurde den Behörden gemeldet, dass 458.164 Pfund Blei aus der Dacheindeckung gewonnen werden konnte.[7] Die Dekrete vom 23. Juli sowie vom 3. August 1793 sahen auch die Entfernung der Kirchenglocken vor und so wurde aus Amiens der Ausbau von 102 Glocken sowie aus Versailles 24.100 Pfund an verwertbaren Material gemeldet. 1795 folgte noch der Verkauf der Orgeln, um entsprechende Finanzmittel zu gewinnen. Die pragmatische Beschaffung von Metallen wurde dabei entsprechend ideologisch legitimiert: Die eingeschmolzenen Kunstgegenstände, gleichermaßen Zeichen des Feudalismus, der Idolatrie und damit der Unterdrückung, konnten nun »als Werkzeuge des Freiheitskampfes […] wieder gut machen, was sie dem Volk angetan« hatten.[8]

Die verbleibenden, mehr oder weniger entleerten Gebäude nutzte man als Marställe, Kasernen oder Hospitäler; sie dienten als Lagerräume, Getreidespeicher, Salpeterraffinerien oder Glasbläsereien, oftmals mit erheblichen einhergehenden Schäden an der Bausubstanz. Nur zu gerne hätte man die Kirchen und Kathedralen ganz abgerissen – nicht, dass dies nicht vielerorts auch geschah.[9] Oftmals wurde jedoch aufgrund der neu-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

en Maxime der Wirtschaftlichkeit, Durchführbarkeit und Nützlichkeit – Schwesterideale der Vernunft – der beantragte Abriss abgelehnt, die Gebäude in dringend benötigte Versammlungsorte verwandelt und später als Tempel der Vernunft umgenutzt.

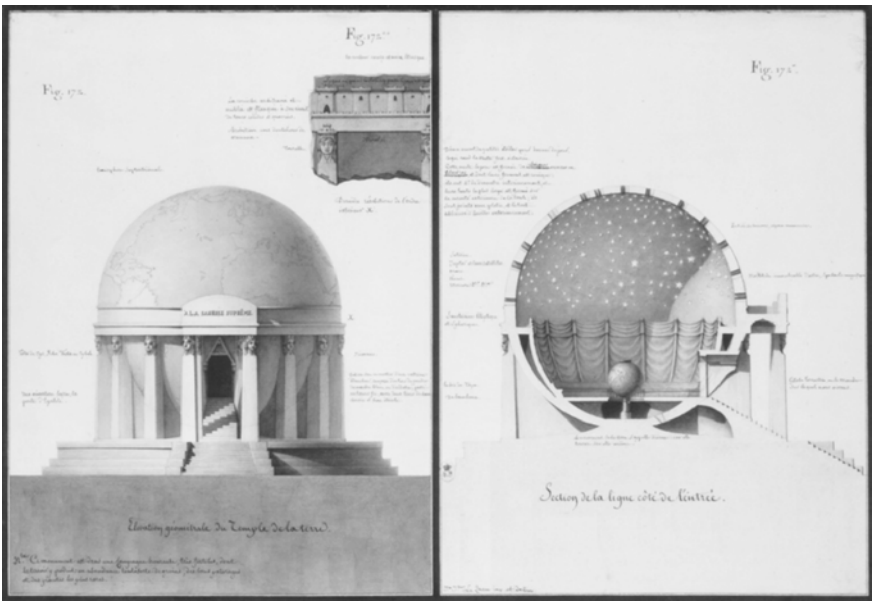


Abb. 2: Jean-Jaques Lequeu, Geometrischer Aufriss eines Tempels der Erde, 1794. Aquarellierte Tuschezeichnung, 51,5 x 35,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Viel lieber hätte man Tempelneubauten errichtet, deren Entwürfe sich immerhin erhalten haben. Sie kamen allerdings nicht zur Ausführung, da in Kriegszeiten die Finanzmittel für die megalomanischen Bauprojekte fehlten. Die sogenannte ›Revolutionsarchitektur‹ zeichnet sich grundlegend durch den Rückgriff auf klassische und geometrische Formen aus, wie dies beispielsweise Jean-Jaques Lequeus Entwurf für einen »Tempel der Erde« 1794 zeigt (Abb. 2). Im Wesentlichen handelt es sich um einen dreistufig erhöhten Monopteros, in den eine Kugel als Erdball eingeschrieben ist. Interessant ist, dass die Formideen der ›Revolutionsarchitektur‹ zwar radikal sind und einen klaren Bruch zum bisher favorisierten ›Königstil‹ erkennen lassen, aber nicht erst mit der Revolution aufkamen. Bereits 1782 hatte Antoine Vaudoyer den Entwurf für das »Maison d'un Cosmopolite« vorgelegt, gefolgt von Étienne-Louis Boulées »Newtonkenotaph« von 1784. Boulées Entwurf für das »Monument des Allerhöchsten Wesens« von 1799 basiert auf seinem früheren Entwurf für eine »Basilika des Allerhöchsten Wesens« von 1781/82 (Abb. 3–4).[10]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3: Étienne-Louis Boulée, Monument zu Ehren des Höchsten Wesens, 1799. Lavierte Tuschezeichnung, 148 x 40 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

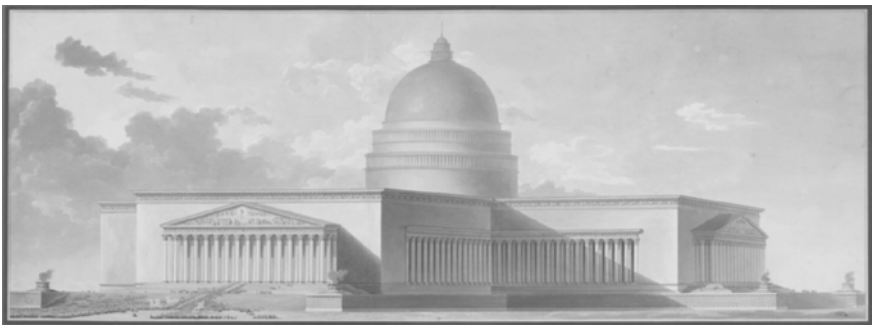


Abb. 4: Étienne-Louis Boulée, Entwurf einer Basilika für das Höchste Wesen, genannt Métropolis, 1781/82. Lavierte Tuschezeichnung, 154 x 57 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Aber statt der Neubauten nutzte man notgedrungen zunächst die vorhandenen Sakralgebäude als Versammlungsorte für politische Gruppen, wie der Umbau der Jesuitenkirche in Brüssel 1793 zeigt (Abb. 5). Größer angelegte Umbauprojekte wie Charles de Waillys Vision für das Pariser Pantheon 1797 erwiesen sich ebenfalls als nicht umsetzbar – zu schnell wechselten die Ereignisse, Direktiven und Ideen für ein neues Frankreich; und noch immer herrschte Krieg in Europa. Dennoch lassen die Entwürfe auch hier eine eindeutige Tendenz zugunsten natürlicher, antiker oder geometrischer Formen erkennen. Das Pantheon etwa hätte eine mit einem korinthischen Säulenportikus versehene Pyramide werden sollen, dem ein monumentaler Monopteros aufgesetzt worden wäre (Abb. 6). Wirtschaftlicher war es dagegen, lediglich das Interieur zu verändern und den Bau als Behälter zu nutzen, ihn aber in seiner Struktur unberührt zu lassen. Auguste-Firmin Chabrier plante 1795 für den Umbau der Kathedrale von Marseille mehrere Varianten für das Interieur. Es bestand jeweils aus einem auf einem Berg thronenden Monopteros und einer von zwei Opferaltären flankierten Vernunft. Einer der Entwürfe sah sogar die Integration von künstlichen Wasserfällen vor (Abb. 7).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

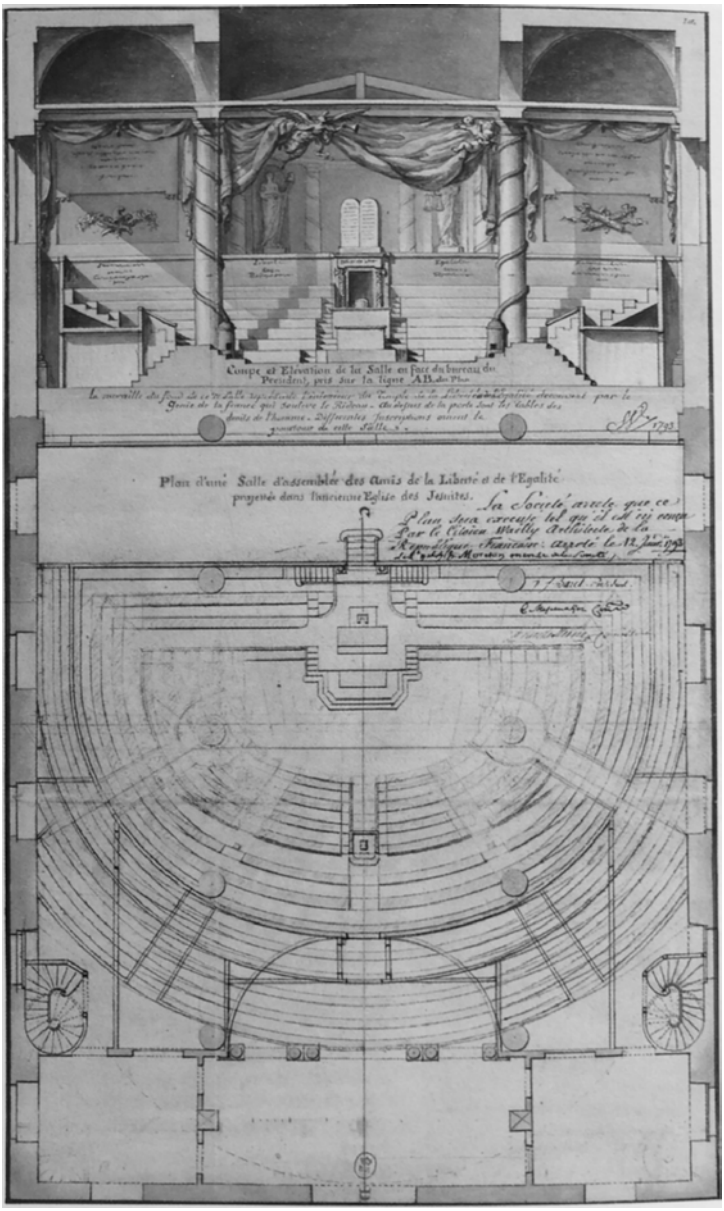


Abb. 5: Charles de Wailly, Umbauplan eines Versammlungssaals der Freunde der Freiheit und Gleichheit, zu verwirklichen in der alten Kirche der Jesuiten in Brüssel, 1793. Paris, Bibliothèque nationale de France

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 6: Charles de Wailly, Panthéon de Paris – Perspektivische Ansicht eines Entwurfs zur Modifikation in einen Temple décadaire, vor 1797. Lavierte Tuschezeichnung, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture

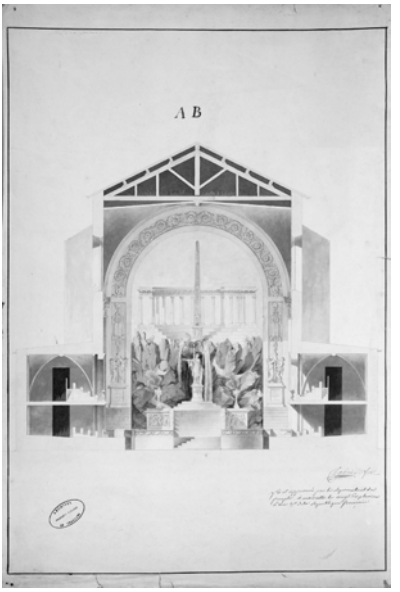


Abb. 7: Auguste-Firmin Chabrier, Der Tempel der Vernunft in Marseille, 3. Entwurf, 1795. Lavierte Tuschezeichnung, 61 x 40,5 cm, Avignon, Archives départementales

Ob Marseille, Lille, Lyon oder Paris, die unterschiedlichen Entwürfe zeigen die immer gleichen Elemente. Sie waren nicht ausschließlich auf die Innenräume der ehemaligen Kirchen beschränkt, sondern konnten auch im Freien aufgebaut werden. In Amiens beispielsweise hatte man, nachdem der Antrag auf Abriss abgelehnt worden war, die Kathedrale als Mahnmal deklariert und auf ihrem Vorplatz in klar formulierter Konkurrenz zu ihren Türmen einen Freiheitsberg aufgeschüttet. »Durch ihr Emporragen [widersprach die Kathedrale] den Grundsätzen der Gleichheit« und war damit ein »Monument des Wahns und der Ungleichheit geworden«.[11] Auf den Gipfel des künstlichen Berges pflanzte man einen mit Trikoloren und phrygischer Mütze geschmückten Baum der Freiheit und Gleichheit, errichtete einen Altar des Vaterlandes sowie mehrere Scheiterhaufen, auf denen man bei den Fêtes décadaires die Symbole des Feudalismus verbrannte. Diese befanden sich praktischerweise in unmittelbarer Nähe, denn es waren die Ausstattungsgegenstände der Kathedrale, die man hier vernichtete. In Orléans ging man sogar noch einen Schritt weiter. Unter dem zwanzig Meter hohen Berg auf dem Place Montroy legte man ein Massengrab an, in dem man exekutierte ›Feinde der Republik‹ verscharrte.[12] Den »anmaßenden Charakter« der Kathedrale suchte man durch das »Monument einer schlichten und erhabenen Natur« auszugleichen, die, wie schon beim physiokratischen Kalender, zum bildgebenden Ideal erhoben wurde.[13]

Maßen die Akteure der Revolution ihrem eigenen Kulturerbe zumindest eine Zeit lang keinen Wert bei, wie die Schleifung der Bastille 1789/99 oder auch die Zerstörun-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen von Grabskulpturen in der Abteikirche von Saint-Denis Ende 1793 zeigen, kann dies für die kulturellen Objekte anderer Länder nicht behauptet werden. Während des ersten Koalitionskrieges ab 1792 wurde das französische Heer von einer Expertengruppe der Commission de Commerce et des approvisionnements begleitet, die zwar selbst nicht an den Kampfhandlungen teilnahm, aber im Hintergrund systematisch nach republikförderlichen Dingen suchte. Zunächst betraf dies naturwissenschaftliche Sammlungen, Bibliotheken und landwirtschaftliche Geräte, aber mit der Erweiterung der Direktive im Herbst 1794 galt es auch, Kunstwerke zu extrahieren. Am 9. Oktober – ganze drei Tage nach Einmarsch der französischen Armee in Köln – wurde auf dem Kölner Neumarkt ein Baum der Freiheit gepflanzt und Peter Paul Rubens' »Kreuzigung Christi« aus dem Kölner Dom entfernt, verpackt und nach Paris in das neu eingerichtete Museum der Republik geschickt.[14] Es war eine der ersten Extraktionen, die ein Kunstwerk betrafen, die aber von der Kölner Bevölkerung noch als ›Kriegsentschädigung‹ hingenommen wurde. »Die Konfiszierung von Kunstschätzen ist Ausdruck militärischer Überlegenheit, ein Zeichen der Siegerhybris und des Trophäenhungers«, erläuterte bereits Bénédicte Savoy,[15] aber wie schon bei der Materialgewinnung zugunsten der Kriegsproduktion blieb auch hier eine ideologische Legitimation nicht aus: »Freilich versuchte die Revolution, diese Praxis mit einem ideologischen Diskurs zu unterfüttern, indem man erklärte, dass die letzte und legitime Heimat der Meisterwerke im Land der Freiheit sei, denn Kunst sei wesensmäßig eine Schöpfung der Freiheit und könne sich nur an freie Menschen richten«.[16] Unter der Doktrin des ›befreiten Kulturerbes‹ plünderte die französische Armee in ganz Europa, wobei erst der Kunstraub in Italien 1796 einen globalen Sturm der Entrüstung hervorrief. Vor allem das »klassizistische Deutschland [fühlte] sich indirekt in seiner ›italienischen‹ Identität verletzt«.[17]

In Frankreich hingegen brüstete man sich mit »der reiche[n] Ernte prächtiger Dinge« und veranstaltete zu Ehren der Ankunft der Kunstwerke aus Italien sogar spektakuläre Feste unter Teilhabe der Öffentlichkeit.[18] Die Kunstwerke, das »Eigentum aller Völker«, wie ein zeitgenössischer Bericht es benannte, war nun vom »entweihende[n] Blick der Despoten« befreit, fand in Paris eine neue Heimat und sollte in seiner Zusammenschau den »Fortschritt der Künste und der Kunstgeschichte […] befördern«.[19] Die ankommenden Massen waren jedoch kaum zu handhaben und konnten nie in ihrer Gesamtheit ausgestellt werden. So warteten beispielsweise die antiken Skulpturen aus Italien fast fünf Jahre darauf, ausgepackt zu werden, und Wilhelm von Humboldt beschwerte sich wiederholt in seinen Pariser Briefen darüber, dass er nicht abreisen könne, ohne den Laokoon gesehen zu haben.[20] Ein wichtiges Instrument der Regierung war es daher auch, die Anwesenheit der Werke durch Druckgraphiken in Fachzeitschriften und Prachtfolianten publik zu machen – im In-, aber gleichermaßen auch im Ausland.[21] Ein weiteres, durchaus lukratives Instrument war es, Gipsabgüsse zu produzieren: 265 Exemplare der Laokoongruppe wurden von der 1794 gegründeten Gipsformerei der Museen zwischen 1802 und 1816 gefertigt.[22]

Die zugehörige Bildproduktion beschränkte sich dabei nicht nur auf die Wiedergabe des Objekts, sondern illustrierte vor allem die Ausstellungssituation. Der Maler Benjamin Zix spezialisierte sich beispielsweise auf Bildthemen dieser Art und zeigt eine durchaus würdige Präsentation des Laokoon in den Räumlichkeiten des Louvre (Abb. 8). Vor allem demonstrierte er eine damals beliebte Form des Museumsbesuchs bei Nacht,

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wobei Skulpturen mit Lichtkästen dramatisch in Szene gesetzt wurden. Zix' Werke bieten eine wichtige Quelle, denn er zeigt wiederholt auch die Ankunft von Kisten, ihre Öffnung oder den mühsamen Prozess der Aufstellung (Abb. 9).

Abb. 8: Benjamin Zix, Napoleon besucht den Louvre bei Nacht, 1810. Lavierte Tuschezeichnung, 26 x 29 cm, Paris, Musée du Louvre

Abb. 9: Benjamin Zix, Das Aufstellen der Statue, undatiert. Lavierte Tuschezeichnung, 34 x 28 cm, Paris, Musée du Louvre

Mit einem merkwürdig anmutenden Kontrast zwischen Bildthema und Bildträger setzte der Künstler Béranger Antoine den Fokus auf das politisch signifikante Moment. Indem er auf einem so elaborierten Objekt wie der 1813 in Sèvre gefertigten »Vase im etruskischen Stil« den italienischen Beutezug thematisiert – natürlich mit Laokoongruppe –, macht er deutlich, was wirklich wichtig ist: Es geht nicht um den Besitz der Kunstwerke oder ihre prächtige Präsentation, sondern um den Akt ihrer Befreiung (Abb. 10).

Abb. 10: Béranger Antoine, Vase im etruskischen Stil, 1813. Porzellan, Höhe (gesamt) 120 cm, Sèvre, Manufacture et Musée nationaux

Abb. 10 a: Béranger Antoine, Vase im etruskischen Stil, 1813 (wie Abb. 10)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die vorangehenden Beispiele zeigen, dass der Symbolismus neuer Ideale auch jenseits einer Ikonographie der Freiheit existieren kann, und zwar überall dort, wo Befreiung – sei es die Befreiung des Volkes oder jene der Kunstwerke – zum grundlegenden Thema geworden ist. Der Ikonoklasmus gegenüber den alten Machtsymbolen war dabei selbst ikonographisches Moment, denn es war der Autoritätsverlust der betroffenen Institutionen, der ihre Kulturäußerungen angreifbar und zerstörbar machte. An ihre Stelle traten neue Symbole, die nicht nur ein Vakuum füllten, sondern selbst zu Bedeutungsträgern wurden. Der Rückgriff auf Natur und Antike strukturierte fortan Raum und Zeit: Die Natur als gleichberechtigende, nicht korrumpierbare und regenerative Kraft wurde zum bildgebenden Ideal in Form von Freiheitsbäumen und Freiheitsbergen, aber auch als geometrische Grundformen, die als Pyramide, Quader oder Kugel zum Gestaltungselement einer neuen Architektur wurden. Sie verschmolzen mit antiken Bauformen, deren prominentestes Beispiel der Monopteros darstellte. Mit ihr verwies man auf eine Überzeitlichkeit, die das alte überkommene System zu einer nicht länger relevanten Episode in der Geschichte marginalisierte. Letztlich muss auch in dem Postulat der Freiheit der Künste, die nur im Land der Freiheit existieren und von freien Menschen verstanden und rezipiert werden kann, ein ikonographisches Moment erkannt werden. Ihre Befreiung ist damit der Befreiung des Volkes gleichzusetzen und der Kunstraub in der Argumentation als konsequent zu bezeichnen.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu ausführlich und unter Angabe weiterer Quellen Möllendorff 2023, 191–240.
2 Vgl. Harten 1994, 52.
3 Beispielsweise die Turmzier für den Club des Jacobins in Straßburg, 1793, Musée de la ville de Strasbourg, oder die Entwurfszeichnung eines unbekannten Autors in Amiens, Archives départementales de la Somme, A.D.S. N° 26.
4 Vgl. Harten 1994, 20–29; Réau 1994, 240–244.
5 Vgl. Harten 1994, 16f.
6 Vgl. Gerbod 1992, 293–298.
7 Vgl. Souchal 1993, 59.
8 Vgl. Instruction publique, Art. 1–2 (11.08.1792), Archives Nationale, Paris, AD VIII-34; Julia 2015, 403–405; Harten 1994, 32.
9 Abrisskampagnen wurden beispielsweise in Clermont-Ferrand, Chalons-sur-Marne, Toulouse, Paris, Soissons, Cluny, Cambray durchgeführt, wohingegen Notre-Dame de Paris und Saint-Germain-l'Auxerrois als Lagerraum, die Sainte Chapelle in Paris als Getreidespeicher und später als Archiv, Saint-Germain-des-Prés als Salpeterraffinerie und die Abteikirche von Clairvaux als Glasbläserei umgenutzt wurde; vgl. dazu Harten 1994, 55; 57f.; Réau 1994, 233–549.
10 Vgl. zur ›Revolutionsarchitektur‹ vor allem die Ausstellungkataloge »Les architects de la Liberté« (École nationale supérieure des beaux-arts 1989) und »Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800« (Nerdinger – Philipp 1990) sowie Max 1990.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

11 Harten 1994, 57.
12 Vgl. Harten 1994, 36–40; 62.
13 Vgl. Harten 1994, 39.
14 Vgl. Savoy 2011, 28f.; 320; Diederich 1995, 83; Gramaccini, 1995, 85–90.
15 Savoy 2011, 15.
16 Pommier 1991, 209–246, zitiert nach Savoy 2011, 28.
17 Savoy 2011, 197–312.
18 Vgl. Savoy 2011, 325f.
19 Vgl. Cantarel-Besson 1981, 236; Savoy 2011, 339f.
20 Vgl. Freese 1953, 345; Savoy 2011, 341.
21 Vgl. Savoy 2011, 343.
22 Vgl. Rionnet 1996, 342; Rionnet 1999, 188; Savoy 2011, 342.

Literatur

Cantarel-Besson 1981: Y. Cantarel-Besson, La naissance du musée du Louvre (Paris 1981)

Diederich 1995: T. Diederich, Die Säkularisation in Köln während der Franzosenzeit. Vorgeschichte, Durchführung und Folgen, in: H. Kier – F. G. Zehnder (Hg.), Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausstellungskatalog Köln (Köln 1995) 77–84

École nationale supérieure des beaux-arts 1989: École nationale supérieure des beaux-arts (France) (Hg.), Les architects de la Liberté 1789–1799, Ausstellungskatalog Paris 1989

Freese 1953: R. Freese (Hg.), Wilhelm von Humboldt, sein Leben und Wirken, dargestellt in Briefen, Tagebüchern und Dokumenten seiner Zeit (Leipzig 1953)

Gerbod 1992: P. Gerbod, Vandalisme et anti-vandalisme du pouvoir politique de 1789 à 1795, in: V. S. Bernard-Griffith – M. C. Chemin – J. Ehrard (Hg.), Révolution française et »Vandalisme révolutionnaire« (Paris 1992) 293–298

Gramaccini 1995: N. Gramaccini, Rubens' Petrus-Martyrium im Exil, in: H. Kier (Hg.), Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler (Köln 1995) 85–90

Harten 1994: H. C. Harten, Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt (Braunschweig 1994)

Julia 2015: D. Julia, L'exhumation des corps des rois en 1793, in: V. P. Dellanoy (Hg.), Saint-Denis dans éternité des rois et reines de France (Straßburg 2015) 403–405

Max 1990: A. Max, Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917/1789 (Braunschweig 1990)

Möllendorf 2023: N.-J. von Möllendorff, Nettoyer la cathédrale! Frankreichs mittelalterliche Kathedralen und ihr Umbau in Tempel der Vernunft und republikanische Kirchen, in: N.-J. von Möllendorff – V. Ummenhofer (Hg.), Mittelalterbilder und Denkmalpflege. Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten (Bamberg 2023) 191–240

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nerdinger – Philipp 1990: W. Nerdinger – K. J. Philipp, Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. Ausstellungskatalog (München 1990)
Pommier 1991: E. Pommier, L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française (Paris 1991) 209–246
Réau 1994: L. Réau, Histoire du Vandalisme. Les monuments détruits de l'art français (Paris 1994) 240–244
Rionnet 1996: F. Rionnet, L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794–1928) (Paris 1996)
Rionnet 1999: F. Rionnet, L'atelier de moulage du musée Napoléon, in: P. Rosenberg – M.-A. Dupuy (Hg.), Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon (Paris 1999) 188
Savoy 2011: B. Savoy, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen (Wien 2011)
Souchal 1993: F. Souchal, Le vandalisme de la Révolution (Paris 1993)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Paris, Musée du Louvre – RF 129. Abbildung: Trzęsacz, https://commons.wikimedia.org (10.11.2023)
Abb. 2: Paris, Bibliothèque nationale de France – ST Reserve HA-80 (2). Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
Abb. 3: Paris, Bibliothèque nationale de France – Reserve AG-73-Penderie. Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
Abb. 4: Paris, Bibliothèque nationale de France – Reserve AG-84-Penderie. Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
Abb. 5: Paris, Bibliothèque nationale de France – QB-1 (1793–01)-Fol. Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
Abb. 6: Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture – DR1995:0061. Abbildung: Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Don de Mme Marjorie Bronfman
Abb. 7: Avignon, Archives départementales – 10 Fi 28/3. Abbildung: Avignon, Archives départementales
Abb. 8: Paris, Musée du Louvre – INV33406 recto. Abbildung: https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Benjamin-Zix/884022/Torch-visit-by-Emperor-Napoleon-I.html (10.11.2023)
Abb. 9: Paris, Musée du Louvre – INV 33403 recto. Abbildung: RMN_Grand Palais (Musée du Louvre), Michel Urtado
Abb. 10: Sèvre, Manufacture et Musée nationaux – MNC1823. Abbildung: © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique)/Martine Beck-Coppola
Abb. 10a: Sèvre, Manufacture et Musée nationaux – MNC1823. Abbildung: © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique)/Christian Jean/Jaques L'hoir

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DIE STATUENGRUPPE VERMITTELTE nicht nur den Zeichenwert der Tat, sondern auch deren Affektpotential. Sie verwandelte die politisch-soziale Transgression des Attentats in ästhetische Transgression, sie sublimierte politische Gewalt durch Schönheit

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010111

Tyrannenmörder

Andreas Grüner

Im Zentrum des klassischen Athen, mitten auf der weiten Platzfläche der Agora, stellte die Bürgerschaft der Stadt zum zweiten Mal innerhalb weniger Jahrzehnte ein Denkmal für dieselben Attentäter auf. Harmodios und Aristogeiton, ein homoerotisches Paar, hatten im Jahre 514 vor Christus die damaligen Alleinherrscher der Polis umzubringen versucht. In dem Denkmal traten die zwei Männer dem Passanten überlebensgroß in der Sekunde des Attentats entgegen. Der eine, bartlos und jung, holt mit dem Schwert über dem Kopf zum Schlag aus, der andere, Ältere, hält sein nach hinten gezogenes Schwert zum Stich bereit. Beide Männer sind nackt, nur der ältere Harmodios hat einen Mantel über den waagrecht nach vorn gestreckten, linken Arm gelegt. Sie stehen im Ausfallschritt direkt nebeneinander und zielen auf das Mordopfer vor ihnen. Die athletisch höchsttrainierten Körper entfalteten sich vor allem in den Seitenansichten der Statuengruppe, da die Attentäter wie ein Keil nach vorne streben und als professionelle Kämpfer wenig Angriffsfläche bieten. Die Zielpersonen, die beiden alleinherrschenden Brüder Hippias und Hipparchos, Söhne des Tyrannen Peisistratos, sah man nicht. An ihre Stelle trat der Betrachter.

Interessanterweise überliefern antike Quellen, die Motive von Harmodios und Aristogeiton seien eigentlich keine politischen gewesen. Vielmehr hätte es sich um ein Eifersuchtsdrama gehandelt, weil einer der beiden Tyrannen dem jüngeren Attentäter nachgestellt hatte. Trotzdem hatte man den beiden mutigen Mördern ein Denkmal errichtet; das geschah nach einem Regimewechsel vier Jahre nach dem Attentat. Das Attentat selbst nämlich hatte, obwohl nur einer der beiden Tyrannen bei dem Angriff tatsächlich gestorben war, nach Ansicht der Athener zu eben diesem Regimewechsel geführt, zum Sturz der Tyrannenherrschaft und zur Einrichtung der neuen Demokratie.

Dieses erste Denkmal, ein Werk des archaischen Bildhauers Antenor, wurde wenig später im Zuge der größten Katastrophe Athens geraubt. Der Perserkönig, dessen Truppen die Stadt zerstörten, erkannte offenbar die konstitutive Bedeutung der beiden Attentäter und des Denkmals. Er ließ die Statuen abmontieren und nach Persien bringen. Später brachte Alexander der Große, nachdem er den Osten eroberte, dieses erste

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

© Andreas Grüner 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Denkmal nach Athen zurück. Fortan stand es wieder an seinem alten Platz, und zwar neben der Ersatzgruppe, die man am Ort beließ. Außer dem Attentäterpaar Harmodios und Aristogeiton und den beiden Tyrannenbrüdern Hippias und Hipparchos kennen wir zufälligerweise sogar die Namen des Künstlerpaares, das die neue Version herstellte, die beiden frühklassischen Meister Kritios und Nesiotes. Ihr bronzenes Original auf der Athener Agora ging am Ende der Antike ebenso verloren wie die zurückgeholte erste Version des Antenor.

Nun führte allerdings die Begeisterung der späteren, römischen Eroberer für die alte Kunst ihrer griechischen Provinzen zur exzessiven Anfertigung marmorner Kopien von berühmten Werken, so auch von der zweiten Tyrannenmördergruppe. Durch den kritischen Vergleich der römischen Kopien können wir uns deswegen ein einigermaßen genaues Bild von der verlorenen frühklassischen Gruppe aus Bronze machen (Abb. 1). Die Rekonstruktion der Gruppe gibt der Forschung zwar immer noch einige Probleme auf, so etwa die genaue Position der beiden Körper in der ursprünglichen Aufstellung in Athen. Für die folgenden Überlegungen fallen diese aber nicht ins Gewicht. Soweit der archäologisch-historische Steckbrief der Tyrannenmördergruppe.

Das Attentat von 514 ist ein klassisches Beispiel für die Denkfigur des sogenannten zivilen Ungehorsams. Erstens stellte der Akt des Attentats auf die Tyrannen im Rahmen der herrschenden Normen zweifellos einen massiven Gesetzesbruch dar; selbst zweieinhalb Jahrtausende später bleibt die Frage des Tyrannenmordes immer noch ein ungelöstes ethisches und juristisches Problem. Harmodios und Aristogeiton riskierten zweitens durch ihren zivilen Ungehorsam radikalster Form nicht nur unmittelbar im Akt des Attentats ihr Leben, sondern im Zweifelsfall auch eine drastische, spätere Bestrafung gemäß herrschenden Gesetzen. Entscheidend für das Attentat als kommunikativen Akt war zudem drittens die Durchführung in aller Öffentlichkeit: eine klare Botschaft, da jede mögliche Verheimlichung zugleich stets den Verdacht nach sich zieht, der oder die Täter seien entweder feige oder würden, noch schlimmer, nicht gänzlich von ihrem Vorhaben überzeugt sein. Viertens, der öffentliche Charakter des Attentats wies, obschon dieses paradoxerweise selbst ein Normbruch war, seinerseits auf eine Diskrepanz zwischen herrschenden Regeln, also denen der Tyrannenherrschaft, und universalen ethischen Normen hin. Schließlich resultierte aus dieser immensen ethischen Aufladung ebenso wie aus der geradezu selbstmörderisch heldenhaften Kühnheit des Attentats fünftens eine unausgesprochener, aber eben deswegen besonders wirksamer, pathosgeladener Appell an die Öffentlichkeit – der Appell zum Sturz des bestehenden Normengefüges oder zumindest zu einer gravierenden Kurskorrektur.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Rekonstruktion der Tyrannenmördergruppe des Kritios und Nesiotes, Rom, Museo dell'Arte classica, Università La Sapienza

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Exakt aus diesem Grund dürfte einige Jahre später die Bürgerschaft Athens das Attentat von 514 einer neuen, revolutionären Bildpraxis würdig befunden haben. Und dies, obwohl weder eine politische Absicht der Attentäter unstrittig feststand noch das Attentat unmittelbar zum Umsturz führte oder überhaupt erfolgreich war. Die Athener erkannten als den kritischen Moment der späteren politischen Neuerungen aber exakt die im späteren Denkmal dargestellte Sekunde. Sie stand als Auslöser einer Kettenreaktion von Ereignissen, die am Ende in den Systemwechsel mündete – der Urknall der politischen Freiheit in Athen. Entscheidend war dabei, dass man die Gewalt der spezifischen historischen Situation als so außerordentlich wahrnahm oder sich retrospektiv als so außerordentlich vorstellte, dass das Pathos des Attentats den Mordanschlag zur Symbolhandlung adelte – wenn es sich wirklich um ein Liebesdrama gehandelt hat, sogar um den Preis der historischen Wahrheit.

So fundamental der Wille zum ästhetischen Normenbruch in der griechischen Klassik auch war, folgte die agonale Dialektik von Regel und Regelbruch ihrerseits klaren Regeln. Da war zum einen die Pflicht zur logischen Begründung. Man konnte und musste in einem neuen Werk bis zu einem gewissen Grad vom bestehenden Normenkatalog abweichen, einem Normenkatalog, der durch implizite Handwerkspraxis, soziale Kontrolle und explizite Vorschriften bis ins Detail zementiert war. Wich man allerdings in besonders radikaler Weise von den Konventionen ab, so musste die Begründung dafür hieb- und stichfest sein: Wenn es um Architektur ging, ließ sich auf statische, funktionale oder proportionale Logik berufen. Wenn es um das Bild eines Kampfes ging, war die Notwendigkeit der Handlungslogik zu verdeutlichen.

Zum zweiten galt für diese Begründungspflicht das eiserne Gesetz der Angemessenheit. Der Architekt konnte ein ionisches Tempelgebälk an einer bestimmten Stelle durchaus um einen feinen Ornamentstreifen bereichern, wo vorher niemals einer gewesen war. Die argwöhnischen Architektenkonkurrenten dürften in einem solchen Fall mit einer Begründung zufrieden gewesen sein, die einen überzeugenderen visuellen Ausgleich der Einzelteile versprach: »Beuys empfiehlt die Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!)«. Ein rigoroser Paradigmenwechsel aber benötigte eine ebenso rigorose Begründung. Auf den Akt des Tyrannenmordes von 514 bezogen: Die Ungeheuerlichkeit der Tat, sprich, die sich selbst ermächtigende, bürgerliche Freiheit, einen solchen gewaltsamen Normenbruch zu begehen, erforderte nach dem ungeschriebenen Gesetz der Angemessenheit nicht nur einen adäquaten ästhetischen Ungehorsam, vor allem erlaubte sie ihn auch.

Nur so kann man verstehen, wie ein unerhörter Bildentwurf wie die Tyrannenmördergruppe als öffentliches Denkmal inmitten der Stadt überhaupt durch sämtliche, kritische Beschlussinstanzen der athenischen Demokratie marschieren konnte. Ein revolutionäres Ereignis bedarf eben eines revolutionären Bildes. Und nur ein ästhetischer Ungehorsam dieser Dimension war überhaupt in der Lage und geeignet, an ein entsprechend unerhörtes Beispiel bürgerlichen Ungehorsams zu erinnern. In der Tat sind die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes ein Musterbeispiel dafür, wie eng in der Kultur der Klassik Darstellungslogik mit politischer Logik, wie künstlerische Freiheit mit politischer Freiheit verknüpft sein konnte.

Die archäologische Forschung hat seit jeher die Kühnheit des Entwurfs, des Themas und des Motivs der Statuengruppe betont. Hier wurden in einem nie dagewesenen Akt

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ästhetischer Selbstermächtigung darstellerische Normen gesprengt. Man sah die Abbildung und öffentliche Präsentation eines zum Umsturz führenden Gesetzesbruchs; den Moment eines tatsächlich geschehenen, also historischen Mordversuches; den Mord an einem Mitbürger, nicht an einem Feind; die Ehrung zweier Bürger, die durch keinerlei Amt ausgezeichnet waren; die überlebensgroße Ehrung zweier Bürger; überhaupt die öffentliche Ehrung zweier Bürger durch Statuen, was noch niemals zuvor geschehen war; den bildnerisch kühnen, elliptischen Kunstgriff, das oder die vorgesehenen Opfer des Attentats nicht abzubilden; die fein justierte Choreographie zweier männlicher Körper im Ausfallschritt; die überlebensgroße, dreidimensionale statuarische Inszenierung eines historischen Geschehens, gewissermaßen ein in Bronze perpetuiertes Reenactment, und so weiter.

Die Kategorien dieses ästhetischen Ungehorsams folgten passgenau den oben genannten Kategorien des zivilen Ungehorsams. Das Bild auf der Agora stellte erstens ein ganzes Set an Darstellungskonventionen infrage. Es brach vorsätzlich und in radikaler Weise mit ästhetischen Normen. Nicht nur die Künstler, auch die gesamte Bürgerschaft riskierte zweitens mit diesem für die griechischen Zeitgenossen unglaublichen Denkmal, die Grenzen der Akzeptanz von Bildern um öffentlichen Raum zu überschreiten. Man riskierte, sich damit im Konkurrenzkampf der griechischen Stadtstaaten nicht nur massiver Kritik auszusetzen, sondern im schlimmsten Fall sogar der Lächerlichkeit preiszugeben – »Die Athener setzen jetzt schon Mördern und Gesetzesbrechern Denkmäler!«. Wie der Attentatsversuch selbst in aller Öffentlichkeit begangen wurde, so stellten die Athener das Bild drittens am denkbar sichtbarsten und prominentesten Punkt der Polis auf, der freien Fläche der zentralen Platzanlage, dem Handlungsort zahlloser sakraler wie politischer Rituale und Institutionen. Wie das Attentat verwies das Denkmal viertens auf die fundamentale Diskrepanz von geschriebenem Gesetz und ethischer Norm. Und schließlich fünftens verewigten die Bürger Athens mit der Statuengruppe auch noch das Pathos des Moments. Sie machten die intrinsische Symbolkraft der Krisis sichtbar, indem sie die beiden Mörder in der Sekunde der Tat in Bronze gossen.

Die Statuengruppe vermittelte also nicht nur den Zeichenwert der Tat, sondern auch deren Affektpotential. Sie verwandelte die politisch-soziale Transgression des Attentats in ästhetische Transgression, sie sublimierte politische Gewalt durch Schönheit. Welche positiven Werte und Normen aber visualisierte sie? In einer merkwürdigen Koinzidenz scheint die Statuengruppe der Tyrannenmörder in ihrer spezifischen Gestaltung die Normentrias der französischen Republik vorwegzunehmen: Harmodios und Aristogeiton handeln gleichberechtigt und gleichverantwortlich, solidarisch und frei.

Die Größe der Körper, ihre sportlich hochtrainierte Form, der parallele Ausfallschritt der Männer und ihre Waffen, schließlich der gezeigte Moment der Tat binden die beiden Personen im Bild aufs Dichteste zusammen. Die konzertierte Aktion, bei der keine Arbeitsteilung professioneller Killer, sondern zwei zwar auf verschiedene Art ausgeführte, doch gleichzeitige, gleichwertige und gleich brutale Todesstöße zu sehen sind, demonstriert die gleiche, tatkräftige Absicht und vor allem die offenbare, geteilte Verantwortung der beiden Männer für den Mord. Hier handelt, so vermittelt die Doppelkomposition, kein möglicherweise irrer Einzeltäter. Es handeln in minutiöser Abstimmung zwei Freunde in brüderlicher Solidarität. Dass die beiden Freunde trotz dieser, ihre beiden Körper verschmelzenden Brüderlichkeit als rational und eigenverantwortlich agieren-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

de Individuen agieren, das machen Kritios und Nesiotes auf prägnante Weise deutlich. Es ist ein älterer und ein jüngerer Mann, ein älterer und ein jüngerer Körper. Gleichzeitig extrapoliert die Statuengruppe die brüderlich entschlossene Solidarität der beiden in das Gemeinwesen – hin zu all jenen Bürgern Athens, die sich tagtäglich um das Denkmal bewegen und mit dem Denkmal leben. Im Augenblick höchster emotionaler Anspannung zutiefst konzentriert und damit zutiefst rational bestimmt agierend, verschaffen die Attentäter durch ihre heroische Tat gewissermaßen im Auftrag der Allgemeinheit einer neuen Verfassung Raum. Sie sind die Geburtshelfer der Demokratie, die nicht mehr auf der irrationalen Willkür einzelner, sondern der vernunftbasierten Kompromiss- und Solidaritätsbereitschaft aller beruht.

Die Künstler Kritios und Nesiotes versuchten schließlich, die explizite Ehrung der zwei Attentäter mit dem impliziten Appell an das Prinzip der Freiheit zu verbinden, indem sie den kritischen Augenblick der konkreten Handlungssequenz abbildeten. Die Angreifer haben ihre Waffen gezogen, die hier, im Gegensatz zu einer Kampfsituation im Krieg, bis zum allerletzten Moment der Tat verborgen bleiben mussten. Gleichzeitig ist die Tat noch nicht vollzogen; auch die Szene des oder der bereits getroffen niedersinkenden Tyrannen wäre eine durchaus sinnvolle Wahl gewesen. Die Künstler haben sich aber bewusst nicht für diese Alternative entschieden, obwohl ihnen das Bildrepertoire ihrer Gegenwart für eine solche Szene zahlreiche effektvolle Bildschemata geboten hätte. Stattdessen boten sie dem Betrachter mit der Konzeption des Werkes, insbesondere im Aspekt des Standmotivs, präzise Hinweise, wie sich dieser entscheidende Moment in den nächsten Augenblicken entwickeln wird.

Die parallele Ausrichtung von Harmodios und Aristogeiton bezeichnet den Ort des Opfers im Bildraum. Der doppelte Ausfallschritt definiert dabei nicht nur die unmittelbare Präsenz des Tyrannen. Er definiert vor allem die existenzielle Dynamik der zur Freiheit leitenden Aktion. Das angespannte Muskelwerk der beiden hochtrainierten Körper offenbart den intrinsischen Impuls der Tat: Ein solcher Impuls, so suggeriert es das Körperbild, kann nur einem solch idealistischen und heroischen Grund wie der Idee der rettenden Befreiung des Gemeinwesens entspringen. Das sublime Pathos des kritischen Moments vermittelt das gleichermaßen erhabene Pathos der allgemeinen Idee.

Die Gruppe macht dieses Pathos aber nicht nur sichtbar, sondern auch körperlich nachfühlbar. Der vieldiskutierte Kunstgriff der Schöpfer, zwar die Täter, nicht aber die Opfer zu zeigen, findet hier eine seiner Erklärungen. Die Ellipse verweigert dem Opfer nicht nur die minimale Würde, im Bild seines eigenen Todes zumindest als Opfer auftreten zu dürfen. Der schwangere Moment des Bildes, das auf Ziel und Endpunkt der Aktion verzichtet, fordert den Rezipienten vor allem zu einer bildlichen oder sogar cineastischen Vorstellung des unmittelbar Bevorstehenden auf; die Vorstellung vom jungen Harmodios, der gleich mit seinem Schwert von oben auf das Opfer einhaut, an der Seite des älteren Aristogeiton, der in Sekundenbruchteilen seine eigene, tödliche Bewegung einleiten und mit seiner Waffe zustechen wird.

Gleichzeitig findet sich der Betrachter, was oft genug betont wurde, auf seinem Platz vor der Statuengruppe exakt in der Position des oder der Tyrannen, also des Attackierten, wieder. Die Gruppe fordert damit wie kaum ein anderer Entwurf der Zeit zum empathischen Sehen auf. Im Nachvollzug nicht nur der Situation des unsichtbaren Opfers, sondern vor allem der sichtbaren, blitzschnellen und kraftvollen körperlichen Aktionen der

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Attentäter erlaubt es die Rezeptionstechnik des empathisch-dynamischen Nachvollzugs dem Betrachter, das sublime Pathos des dramatischen Augenblicks zu empfinden. Jenes Pathos, das, wie gesehen, auf direktem Wege zur intrinsischen Gewalt der abstrakten Freiheitsidee führt.

Das Affektpotenzial der konkreten, unmittelbar evidenten Form des bronzenen Bildes – sprich, die unmittelbare Wirkung der Statuen – geht dabei untrennbar mit der Assoziation der historischen Handlung einher. Im Sinne der Rezeptionsästhetik Humes und Fechners führt auch bei den Tyrannenmördern ein positives Wissen zu einer emotionalen Aufladung oder Umwertung des Artefakts; das Wissen über die Entstehungsumstände, die Rolle oder Bedeutung eines Bildwerks oder auch die Projektion von Inhalten und Ideen. Wir wissen, dass die beiden Männer mit Schwert in Athen als Zeichen politischer Freiheit gelesen wurden, und dementsprechend modifiziert oder sogar verstärkt sich die Wirkung oder, psychologisch gesagt, der Impact des Objekts. Es ist also ein doppeltes Wirkungspotenzial, das die Rezeption der Statuen bestimmt. Es wird einerseits durch die kognitive Vergegenwärtigung der historischen Befreiungstat, andererseits durch die Rezeption der von der konkreten bildlichen Gestalt der beiden Statuen erzeugten Wirkung freigesetzt.

Paradoxerweise liegt in diesem doppelten, von Kritios und Nesiotes sorgsam austarierten, psychologischen Wirkungspotenzial womöglich ein Schlüssel zur Aktualität von antiken Bildern wie demjenigen der Tyrannenmörder. Die Wirkung des Bildes auf den Betrachter ist wortwörtlich im Augenblick evident. Sie ist für den heutigen Rezipienten im unmittelbaren Akt der Rezeption ebenso unhinterfragbar präsent wie es die historische Tat selbst in ihrem einmaligen und unwiederholbaren Moment des Jahres 514 und wie es das bronzene Bildwerk auf der Agora von Athen gewesen ist. Im Moment der Wahrnehmung relativiert die Wirkung des Abbilds dessen materielle Gebundenheit und dessen geschichtlich-soziale Kontingenz. Die unmittelbare Emphase des Werks im Angesicht des Betrachters durchbricht die eisern festgefügte, zeitliche Determiniertheit der Statuengruppe. Sie verweist den gesellschaftlichen, räumlichen und politischen Rahmen ihrer Entstehung, der für die archäologische Analyse so oft im Zentrum steht, auf seinen sekundären Platz.

Im wissenschaftlichen Sinne ist es unmöglich, unsere vielfältigen, individuellen Reaktionen auf die Statuengruppe mit den Wirkungsabsichten der Produzenten und Auftraggeber gesichert abzugleichen. Ebenso können wir über das Wirkungsspektrum im griechischen Zielpublikum des fünften Jahrhunderts vor Christus nur vage spekulieren. Die eklatant fragmentarische Natur unseres historischen und archäologischen Wissens, das heikle Problem anthropologischer und psychologischer Konstanten, vor allem aber unsere vom klassischen Athen so weit entfernte, ganz anders ausgeprägte historische Situation verweigern uns hier jede endgültige, empirisch tragfähige Antwort. Warum aber, so wäre provokant zu fragen, sollten diese Unsicherheiten so entscheidend sein, dass man sich der Frage nach dem Potenzial zur Vermittlung universeller ethischer Werte, die ein solch altes Medium besitzt, vollständig verweigern sollte? Zumal es sich bei diesen, für das Werk beanspruchten Werten möglicherweise – oder, wie in unserem Beispiel, sogar durchaus wahrscheinlich – doch nicht um Anachronismen, sondern um historische Intention handeln könnte. Warum sollte die stets gegebene Möglichkeit einer ahistorischen Projektion, ist man sich der damit verbundenen Probleme methodisch gewahr,

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dazu führen, das eminent positive Potenzial eines solchen Bildes – in unserem Beispiel den Appell zur Freiheit – nicht auf seine Wirksamkeit in unserem eigenen historischen Kontext hin analytisch zu befragen? Es ist erklärte archäologische Aufgabe, die Absichten, Botschaften und Wirkungen eines solchen Bildes in seinem individuellen geschichtlichen Kontext zu untersuchen. Ist es nicht gleichermaßen Aufgabe des Archäologen, auf dieses Potenzial im Zusammenhang unserer eigenen Situation hinzuweisen, und zwar nicht nur in museumspädagogischem oder medial popularisiertem Rahmen?

Dies erschiene schon allein deswegen ratsam, um dem Missbrauch solcher Bildpotenziale antiker Werke, für den nicht nur die Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts genügend Beispiele liefern, wirksam und begründet zu begegnen. Das im positiven Sinne anregende Potenzial solcher fernen Artefakte nicht kritisch zu aktualisieren, sondern es hinter dem historistischen Panzerglas der archäologischen Vitrine wegzusperren, bedeutet nicht nur, auf relevante Instrumente zu verzichten, die zur Verbesserung unserer Gesellschaft beitragen könnten. Es bedeutet auch, sich als Altertumswissenschaftler der Verantwortung für alle negativen Instrumentalisierungen antiker Artefakte, die den von ihren Schöpfern und Auftraggebern intendierten Werten entgegenstehen, zu entziehen.

Hinter den konkreten Formen des Marmors steht die Idee der Freiheit. Und die Idee der Freiheit war es, die – ungeachtet ihrer spezifischen historischen Ausprägung im antiken Athen – neben den Faktoren der sozialen, ästhetischen und handwerklichen Kontingenz ihrer Entstehungszeit die konkreten Formen des Marmors bestimmte. Die Tyrannenmördergruppe gehört damit, soweit wir das nach weit über hundert Jahren archäologischer und althistorischer Forschung beurteilen können, zu einer spezifischen Gruppe von antiken Werken, deren Ziel und Absicht wohl tatsächlich in einem ethisch-normativen Bildexperiment im Sinne der viel späteren Aufklärung lag: in dem Versuch nämlich, universelle menschliche Werte im Bild sichtbar zu machen – und durch die Effekte eines solchen Artefakts dazu beizutragen, diese universellen Werte im jeweils gegenwärtigen gesellschaftlichen Bezugsrahmen zu verwirklichen. Der leere Fleck vor den nackten Attentätern im knirschenden Kies des Athener Marktplatzes bleibt für die Gewaltherrscher aller Zeiten reserviert.

Literatur

Burgos – Lintott 2023: A. Burgos – S. Lintott, Artistic, Artworld, and Aesthetic Disobedience, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 81, 2, 2023, 173–187

Brunnsåker 1971: S. Brunnsåker, The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes (Stockholm 1971)

Dietrich 2013: N. Dietrich, Unvollständige Bilder im spätarchaischen und frühklassischen Athen, AntK 56, 2013, 37–55

Fehr 1984: B. Fehr, Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen? (Frankfurt 1984)

Hölscher 2010: F. Hölscher, Die Tyrannenmörder – ein Denkmal der Demokratie, in: K.-J. Hölkeskamp – E. Stein-Hölkeskamp (Hg.), Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike (München 2010) 244–258

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hölscher 2012: T. Hölscher, Bilderwelt, Lebensordnung und die Rolle des Betrachters im antiken Griechenland, in: O. Dally – S. Moraw – H. Ziemssen (Hg.), Bild – Raum – Handlung. Perspektiven der Archäologie (Boston 2012) 19–44, bes. 23–26
Taylor 1991: M. W. Taylor, The Tyrant-Slayers (Salem 1991)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: H. Schwanke, DAI Rom, Neg. 84.3297

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DEMETRIOS
UND ANTIGONOS
wurden mit dem Zaun
demokratisch eingehegt;
die zu Füßen der Statuen
angebrachte Wandzeitung
machte sie zu Emblemen
freier politischer
Kommunikation.
Auch für Könige gilt:
Herrschen heißt, sich
beherrschen zu lassen

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010112

Ein König im Korsett der Freiheit. Demetrios Poliorketes' Ankunft in Athen

Ruth Bielfeldt

> Freedom is just another word
> for nothing left to lose
> (Kris Kristofferson)

»Als Megara eingenommen war und die Soldaten sich ans Plündern machen wollten, setzten sich die Athener mit Eifer für die Megarer ein. Demetrios vertrieb darum nur die Besatzung und erklärte die Stadt für frei. Während er damit beschäftigt war, kam ihm der Philosoph Stilpon in den Sinn, ein Mann, der den Ruf hatte, sein Leben in Ruhe zu Ende führen zu wollen. Er ließ ihn nun kommen und fragte, ob ihm jemand etwas von seinem Eigentum genommen habe. Und Stilpon erwiderte: ›Nein. Ich habe nämlich niemand Wissen (episteme) forttragen sehen.‹ Nun waren aber fast alle Sklaven heimlich weggebracht worden. Als darum Demetrios weiter freundlich mit ihm sprach und schließlich beim Abschied sagte: ›Frei hinterlasse ich euch jetzt die Stadt, Stilpon‹, erwiderte dieser: ›Da hast du recht: Du hast keinen von unseren Sklaven dagelassen.‹«[1]

Freiheit? In Plutarchs Gespräch zwischen Herrscher und Philosoph geht es um bewusst eingesetztes Missverstehen dessen, was Freiheit ist. Vermeintlich feste Begrifflichkeiten lösen sich auf. Schon die erste besorgte Frage des Königs, ob er bestohlen worden sei, kontert der Philosoph, indem er auf einem rein geistigen Verständnis von Besitz beharrt: Wissen, beziehungsweise Verstehen, sei nicht entwendbar. Wohl aber Freiheit. Das Selbstlob des Demetrios, er habe Megara die Freiheit gebracht, bestätigt Stilpon ironisch und unterläuft es zugleich: Befreit habe er Megara schon, doch nur insofern er die Stadt aller Sklaven entledigt habe. Die neue megarische Freiheit komme nicht als herrscherliche Gabe, sondern als Diebstahl – und zwar der Unfreien. Stilpons Denkangebot an Demetrios spielt mit dem etablierten Gegensatz von ›eleutheria‹ und ›douleia‹,[2] läuft aber auf formallogischen Unsinn hinaus: Ist Megara mit der Absenz jeglicher Knechtschaft etwa zu einem freien Gemeinwesen geworden? Das Gegenteil scheint der

Ruth Bielfeldt (Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Klassische Archäologie);
bielfeldt@ka.fak12.uni-muenchen.de;
© Ruth Bielfeldt 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fall. Gemeinsam mit den Sklaven, so wird man Stilpon auslegen müssen, war die Polis im Moment ihrer Befreiung ihrer Autonomie verlustig gegangen, in ideeller wie in praktischer Hinsicht. Als Idee war die Freiheit in Megara allein schon deswegen kompromittiert, weil Demetrios die Bürgerschaft – die Nicht-Unfreien – mit den Unfreien eines wesentlichen Bezugspunktes ihrer Identitätsvergewisserung beraubt hatte. Praktisch gesehen, hatte der kleptokratische Übergriff auf individuelles und städtisches Eigentum der Polis die Grenzen ihrer Handlungsfreiheit vor Augen geführt. Megara, das den Diebstahl der Sklaven aus seinen Wollmanufakturen nicht hatte verhindern können, war zum Exempel eines Aktes herrscherlicher Willkür geworden. Die Anekdote veranschaulicht das uneigentliche Sprechen eines Machtunterworfenen und berührt damit die Frage der Redefreiheit. Indem er die erwarteten Semantiken von Diebstahl und Freiheit unterhöhlt, gelingt es Stilpon, seinen Protest spielerisch in Zustimmung zu verkehren und ihm so die Schärfe zu nehmen. Zugleich aber spricht der mutige, seiner geistigen Kräfte keineswegs beraubte Denker den Plünderer direkt an: Du warst es.[3]

Die im Jahr 307 vor Christus angesiedelte Anekdote trifft ins Herz frühhellenistischer Definitions- und Diskursnöte um Freiheit. In dem Moment, in dem ›eleutheria‹ nicht mehr selbstgewähltes Prinzip demokratischer Verfasstheit war, sondern eine monarchische Konzession, wurde Freiheit – als Idee, als gelebte Tradition und als Modus des politischen Dialogs – zum Problem. Mehrfach hatte der Diadoche Antigonos Gonatas zusammen mit seinem Sohn Demetrios die Losung der Befreiung Griechenlands als offizielles Ziel ihrer Politik ausgerufen,[4] offensichtlich im Rückgriff auf Alexander den Großen, der 334 vor Christus seinen Krieg gegen die Achämeniden mit der Befreiung der Städte Kleinasiens motiviert hatte. Jahrzehnte später nun bemühten Antigonos und Demetrios denselben Rechtfertigungsgrund – die Befreiung der Poleis – für ihre neue, auf die griechischen Zentren und den Hellenischen Bund gerichtete Eroberungspolitik, die erst mit der Schlacht von Ipsos 301 vor Christus endete. Als erstes wurden Athen und Megara von Demetrios eingenommen und die Städte nach Vertreibung des makedonischen Militärs und des Statthalters offiziell in ihre verfassungsmäßige Freiheit entlassen, wobei Athen in den Folgejahren eine wichtige Machtbasis des Demetrios werden sollte. Die paradoxe Situation, dass die Freiheit des Gemeinwesens zwar nominell, faktisch aber nur eingeschränkt restituiert wird,[5] fordert Athen zu einem neuen, teils codierten, teils offenen Dialog über Freiheit und Demokratie heraus.

Die Stadt reagiert den Berichten Diodors und Plutarchs zufolge auf die Autonomieerklärung mit exorbitanten Ehrerbietungen an die Antigoniden, denen offizielle Beschlussfassungen durch die Volksversammlung vorangehen.[6] Plutarch wirft den Athenern gar vor, Demetrios durch ihre Ehrungen charakterlich verdorben zu haben. Die Athener seien es gewesen, die Demetrios und Antigonos in vorauseilendem Gehorsam noch vor der offiziellen Annahme des Königstitels als ›basileis‹, Könige, bezeichnet hätten.[7] Doch auch im Falle Athens lohnt es, wie bei Stilpon, zwischen den Zeilen – oder besser: zwischen den Monumenten – zu lesen. Denn die Ehrungen materialisieren sich auf der Athener Agora in einem räumlich angelegten Netzwerk von statuarischen Denkmälern und Kulten für die ›soteres‹, Retter. Wie wir im Folgenden zeigen, hat es auch in Athen einen Diskurs dazu gegeben, was städtische Freiheit unter Bedingungen politischer Abhängigkeit von einem Alleinherrscher sein kann. Nur wurde dieser Diskurs über Bilder, Symbole und Orte auf der Agora mehr noch als über Begrifflichkeiten

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausgetragen. Aufmerksamkeit verdienen drei vor allem aus Diodor zu erschließende Monumente aus den Jahren 306 bis 303 vor Christus, deren bewusst mehrdeutige, gar zwiespältige Bildsprache ebenso viel verbirgt, wie sie deutlich macht (Abb. 1): »Nachdem dies in wenigen Tagen errungen war und Demetrios Munychia vollständig zerstört hatte, gab er dem Volk die Freiheit zurück und schloss Freundschaft und Bündnis mit ihnen. Da beschlossen die Athener auf Antrag des Stratokles, goldene Standbilder des Antigonos und Demetrios in einem Wagen in der Nähe der Statuen von Harmodios und Aristogeiton aufzustellen, beide mit Kränzen im Wert von zweihundert Talenten auszuzeichnen, einen Altar zu errichten und diesen Altar der Sotere zu benennen, ferner den zehn Phylen zwei weitere, Demetrias und Antigonis, hinzuzufügen, ihnen zu Ehren jährliche Agone, Festzug und Opfer einzurichten und ihre Bilder [alljährlich] in den Peplos der Athena einzuweben.«[8]

Das Wagenmonument neben den Tyrannenmördern

Von größter Brisanz war ein Monument im Zentrum des Platzes.[9] Laut Diodor zeigte es die goldenen Statuen von Antigonos und Demetrios in einem Wagen. Ob der von Diodor ebenfalls überlieferte Altar und Kult für die ›Retter‹ mit regelmäßigen Opfern und Wettspielen mit diesem Denkmal verbunden war, lässt sich nicht mehr zweifelsfrei sagen. Unerhört war das Monument nicht nur durch das edle Material und den Denkmaltypus des Statuenwagens, sondern vor allem durch die Wahl des Standortes. Der Wagen der Antigoniden stand an einem zuvor für jegliche Ehrendenkmäler gesperrten Platz: direkt bei der Gruppe der Tyrannenmörder. Die Agora war als politisches wie auch sakrales Zentrum der Stadt ein besonders sensibler Ort, an dem Zeitgenossen nur sehr zögerlich, nämlich erst ab dem frühen 4. Jahrhundert individuelle Ehrungen zugestanden wurden. Seit der Einführung der Demokratie 509 vor Christus hatte es ein einziges Ehrenmonument für verdiente Bürger gegeben, jenes für Harmodios und Aristogeiton.[10] Die Freunde hatten im Jahr 514 den Tyrannen Hipparch, einen Sohn des Peisistratos, umgebracht und wurden seit den Kleisthenischen Reformen als politische Aktivisten gegen die Tyrannis gefeiert. Die zweite, von Kritios und Nesiotes 477/476 geschaffene, bewegte Figurengruppe der Attentäter war rasch zum politischen Symbol der Stadt avanciert, nachdem die älteren spätarchaischen Figuren von den Persern geraubt worden waren. Mit den Perserkriegen erwarb sich die athenische Demokratie neue Schlagkraft, da sie sich nicht nur im Inneren gegen die einheimische Tyrannis, sondern nun auch nach außen, gegen das Großkönigtum der Achämeniden, zur Wehr gesetzt hatte. Die zweite Tyrannenmördergruppe stand daher gleichermaßen für den Kampf um innere wie äußere Freiheit; ihre Errichtung gehörte genau in die Zeit, in der sich laut Kurt Raaflaub in Athen ein explizites Freiheitsbewusstsein ausbildete.[11] Die einzigartige ideelle Stellung des Wahrzeichens wurde dadurch sichtbar gemacht, dass ihm kein anderes Monument zugesellt werden durfte.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Visualisierung der Ehrenmonumente für Antigonos Monophthalmos und Demetrios Poliorketes auf der Agora von Athen. 1: vergoldetes Wagenmonument neben den Tyrannenmördern; 2: Bronzestatuen als eponyme Heroen; 3: Reiterstatue des Demetrios neben der Personifikation der Demokratia

Mit dem Wagen für die ›soteres‹ Antigonos und Demetrios brach Athen erstmals mit dieser über zwei Jahrhunderte gültigen Regel. Der Bannkreis um die Tyrannenmörder war aufgehoben. In der Assoziation des alten mit dem jungen Denkmal lag zunächst höchste Auszeichnung – und zugleich Verpflichtung, bedeutete die Gleichsetzung mit dem ersten Retterpaar Athens doch, dass Antigonos und Demetrios ebenfalls als Befreier von einer Tyrannis gefeiert werden sollten. Die Integration in das demokratische Symbolsystem hatte eine bindende, definitorische Kraft; damit setzten die Athener die Herrschaft der Antigoniden als eine antityrannische und freiheitliche. Aus athenischem Blickwinkel betrachtet, war die ehrende Maßnahme also auch unter umgekehrten Vorzeichen lesbar: nur den Freiheitsbringern, nicht den Herrschern, kamen derart außergewöhnliche Ehrungen zu.

Man könnte dies als bloße Freiheitsrhetorik abtun, sinnentleert und gerade deswegen mehrheitsfähig. Doch wenn man sie sich bildlich vor Augen ruft, bot die Monumentenkonstellation nicht nur harmonistisches Überhöhungspotential, sondern poli-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tische Sprengkraft. Visualisieren wir die Monumente: Die schlichten, von Alterspatina überzogenen grünlichen Bronzefiguren der Tyrannenmörder standen auf einer niedrigen Basis. Nackt und in weitem Ausfallschritt stürmten die beiden Attentäter voran, der jugendliche Harmodios mit dem Schwert weit ausholend, der bärtige Aristogeiton ihn mit dem vorgestreckten Gewand und dem gesenkten Schwert deckend. Wie anders Antigonos und Demetrios! Vater und Sohn – auch sie zwei Generationen – waren in einem neuartigen Bildschema dargestellt. Hoch im Wagen und vergoldet müssen wir uns die Standbilder der Herrscher vorstellen, vermutlich ruhig und aktionslos stehend. Die Überlieferung schweigt darüber, ob es sich um makedonische Mantelfiguren, Panzerfiguren oder Lanzenträger in ›heroischer‹ Nacktheit handelte. Der Wagen ist als königliches oder göttliches Herrschaftsattribut zu lesen. Das Bildnis im Wagen bemühte zum einen die Bildtradition im Wagen einziehender Götter, zum anderen jene des orientalischen Herrschers. Im Wagen fahrend oder jagend waren assyrische wie auch achämenidische Könige repräsentiert worden. Im 4. Jahrhundert vor Christus ist das Bildschema prominent für die Statuen der Grabinhaber auf der Spitze des Maussoleions von Halikarnass belegt. Der Satrap Maussolos erscheint in der Rolle des Wagenlenkers, neben ihm seine Gattin Artemisia, auf dem von einer Quadriga gezogenen Gespann. Wenn für das Denkmal der Antigoniden nun Anleihen bei herrscherlichen Würdeformeln des Orients genommen wurden, überrascht dies wenig: Antigonos war seit 334 vor Christus Satrap Phrygiens und zwischenzeitlich Stratege von Asien gewesen, Demetrios am Hof von Kelainai aufgewachsen. In Athen weckte das Motiv konkrete Assoziationen an einen unliebsamen Regenten. Kurz zuvor waren auch vom inzwischen vertriebenen Demetrios von Phaleron Statuen errichtet worden, die ihn im Wagen zeigten.[12]

Gleich wie man das polyvalente Motiv konkret deutete, der Gegensatz beider Monumente war pointiert und nicht ohne Spannung. Der goldene Wagen präsentierte die Antigoniden in der erhöhten, statischen Rolle von Monarchen. Konfrontierte man die Antigoniden mit den vorstürmenden Tyrannenmördern, mochte man in Antigonos und Demetrios nun selbst das Ziel der Attentäter erblicken (Abb. 1). Ehrung, Mahnung und eine versteckte Warnung – die Konstellation der alten mit den neuen Rettern war für alle drei Lesarten offen.

Demetrios und Antigonos als Phylenheroen

Auch das Monument der Phylenheroen auf der Agora wurde um Statuen des Antigonos und des Demetrios erweitert (Abb. 2).[13] Das um 330 vor Christus vor dem Bouleuterion neuerrichtete Monument zeigte auf einer langgestreckten Basis die zehn mythischen Gründer der Phylen, der athenischen ›Stämme‹. Die attischen Urkönige waren, so wie auf dem Parthenon, wohl mehrheitlich durch bürgerliche Gewandstatuen dargestellt. Da jede Phyle für ein Zehntel des Jahres die Amtsgeschäfte der Stadt leitete, personifizierte die Statuenreihe zentrale demokratische Prinzipien: das der Gleichheit innerhalb der athenischen Bürgergemeinde und das der ausgewogenen Teilhabe an der Regierung. Der Wechsel zwischen ›archein‹ und ›archesthai‹, Herrschen und Beherrschtwerden, war, so Aristoteles in der »Politik«, ein Kern der freiheitlichen Polisordnung.[14]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

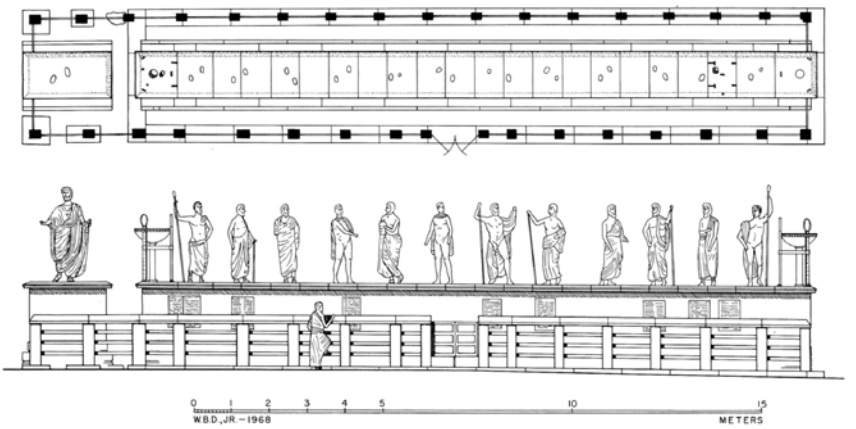


Abb. 2: Monument der eponymen Heroen nach Integration der antigonidischen Phylen, zeichnerische Rekonstruktion durch T. L. J. Shear 1970

Die Standbilder der Antigoniden markierten eine politische Neuordnung. Zu Ehren des Antigonos und Demetrios waren zwei neue Phylen, Antigonis und Demetrias, eingerichtet worden, was bedeutete, dass den neuen Phylen Demen zugeteilt werden mussten und sich die Zahl der Bouleuten von 500 auf 600 erhöhte; das Amtsjahr besaß nun nicht mehr zehn, sondern zwölf Einheiten. Die Erweiterung der Phylenordnung brachte einen tiefgreifenden Eingriff in die politische Struktur zugunsten der Antigoniden. Die Ausgestaltung des Monuments auf der Agora war dabei das Geringste. Für die flankierenden Figuren des Antigonos und Demetrios wurde das Monument außen jeweils um einen Block verbreitert.[15] Ob die Antigoniden als schlichte Mantelstatuen im Bürgerhabitus der Phylenheroen präsentiert wurden? Eine verlockende Vorstellung, doch die Frage bleibt mangels archäologischer Indizien offen.

Auch diese statuarische Ehrung meinte Überhöhung durch Reglementierung. Mit der Integration in den politischen Gründungsmythos konnte man den Antigoniden besondere Ehrungen zukommen lassen, denn die alten Basileis Athens boten ein taugliches Modell, um den neuen Herrschern schadlos den heroisierenden Königstitel zu verleihen – vielleicht erhielten sie als ›heroes‹ nun auch einen eigenen Kult – und sie so zugleich auf das demokratische Gleichheitsprinzip zu verpflichten. Den Stammvätern der Polis gleichgesetzt, wurden die Antigoniden, nun Ahnherren und Wächter athenischer Bürgerpflicht, visuell eingereiht und gewissermaßen eingebürgert.[16] Das Ziel, die neuen Herrscher ehrend einzugemeinden, demonstrierte das Monument auch baulich. Ein ›peribolos‹ aus steinernen Pfosten und Querbalken – 15 auf der Längsseite, vier auf der Querseite – umgab die gesamte Langbasis, ein Zaun, der den Schutz der heiligen Struktur verkörperte.[17] Die Wände des Sockels selbst wurden für öffentliche Bekanntmachungen der Phylen genutzt, die auf hölzernen Tafeln unter dem jeweiligen Phylenheros ausgehängt wurden. Demetrios und Antigonos wurden mit dem Zaun also demokratisch eingehegt; die zu Füßen der Statuen angebrachte Wandzeitung machte sie zu-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleich zu Emblemen freier politischer Kommunikation. Auch für Könige gilt: Herrschen heißt, sich beherrschen zu lassen.

Die Ehrenstatue neben der Demokratia

Ein Nachzügler demokratischer Ehrungen für Demetrios gehört ins Jahr 304/3 vor Christus, als sich das Verhältnis der Athener zum König Demetrios zu wandeln begann. Demetrios hatte die Stadt vor einer militärischen Bedrohung durch Kassander bewahrt.[18] Die Ehrung ist nicht literarisch, sondern inschriftlich belegt.[19] Es handelt sich um den Beschluss der ›epilektoi ethelontes‹, der Ausgewählten Freiwilligen, eines athenischen Elitecorps, das das Heer des Demetrios unterstützt hatte. Sie stifteten eine Reiterstatue des Königs, wie es heißt, nahe der Statue der Demokratia. Wieder wird eine antigonidische Ehrenstatue an ein demokratisches Symbol auf der Agora angeheftet. Demokratia war eine nach der Schlacht von Chaironeia wohl im Jahr 333/2 vor Christus durch den Rat errichtete Personifikation.[20] Wir müssen sie uns als matronale Kolossalfigur im Peplos vorstellen, im Typ ähnlich der Eirene mit dem Plutosknaben. Als Antwort auf Chaironeia stand die athenische Demokratia klar für ein antimakedonisches Programm. Wahrscheinlich wurde die Statue im Nordwesten der Agora aufgestellt, nahe der Stoa Basileios oder der Stoa des Zeus Eleutherios, eines nach den Perserkriegen errichteten Baus zu Ehren von Zeus dem Befreier.[21]

In der Stoa des Zeus Eleutherios nämlich hing ein berühmtes Gemälde des Euphranor: Laut Pausanias zeigte es, wie Theseus, flankiert von Demokratia und Demos, der Personifikation des Volkes, der athenischen Bürgerschaft Gleichheit schenkte.[22] Erschien Demetrios in Analogie zu Theseus nun als athenischer Basileus, als Sohn des Zeus und Begründer der Demokratie? Auf dem Platz selbst werden sich die Figuren von Demetrios und Demokratia zu einer bildlichen Konstellation zusammengefunden haben, zumal Demetrios mit Demokratia durch Alliteration verbunden war. Ein athenisches Urkundenrelief mit einem Gesetz der Nomotheten gegen die Tyrannis von 337/336 vor Christus diene uns als Visualisierungshilfe (Abb. 3).[23] Im Bildfeld sehen wir die mächtige Figur der Demokratia, die den thronenden Demos krönt. Indem man den Demetrios zu Pferde[24] der überdimensionalen Statue der Demokratia zur Seite stellte, schuf man eine allegorische Brücke: Nur war es nicht der Demos, sondern Demetrios, der von Demokratia geehrt oder gar gedanklich bekränzt wurde (Abb. 4).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3: Urkundenstele mit Antityrannengesetz der Nomotheten (337/6 v. Chr.), Athen, Agoramuseum Inv. I 6524. Im Bildfeld der von Demokratia bekrönte Demos

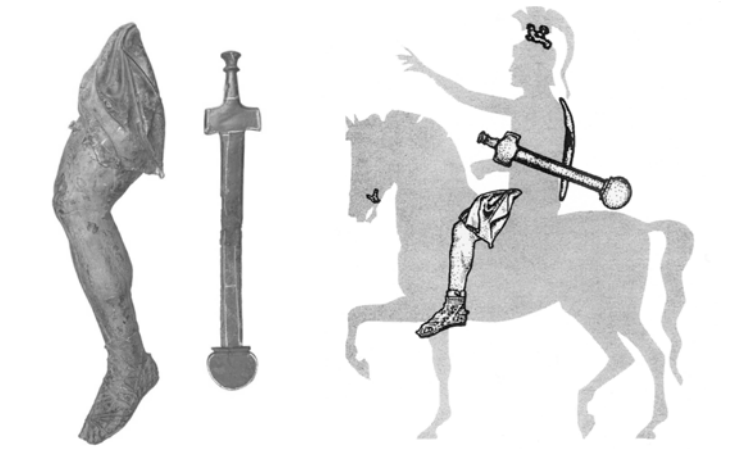


Abb. 4: Bronzefragmente einer vergoldeten Reiterstatue, vermutlich des Demetrios Poliorketes, aus einer Brunnenverfüllung, Athen, Agoramuseum B 1382–84 mit Rekonstruktion durch C. Houser

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Athen scheint nach 307 vor Christus geradezu pedantisch bemüht gewesen zu sein, die Antigoniden mit altehrwürdigen Freiheits- und Gleichheitssymbolen der Stadt zu assoziieren.[25] Zu einem hohen Preis, so möchte man sagen, denn die Agora und ihre Talismane freiheitlicher Grundordnung liefen derart Gefahr, monarchisch unterminiert, gar ausgehöhlt zu werden. Doch war das, wie Plutarch behauptet, reine Schmeichelei? Die moderne Forschung hat darin durchaus politisch-rationales Handeln erkennen wollen.[26] Offenbar hatte die 307 ungebrochen selbstbewusste Bürgerschaft kaum eine andere Wahl, wollte sie Demetrios die gebührenden, von seinen Parteigängern angeregten Ehren verleihen. Die städtische Ehrung, Teil eines gleichrangigen sozialen Tauschgeschäfts, bedurfte eines öffentlich sichtbaren Engagements des Einzelnen, und Demetrios' Leistung lag wesentlich in seiner Behauptung, Athen in die Freiheit entlassen zu haben. Die Antwort der ›beschenkten‹, de facto abhängigen Polis beweist Rückgrat. Die Denkmäler für die Antigoniden auf der Agora belegen ein Ringen um Deutungsmacht. Indem sie ihn als lokalen Musterdemokraten und Vorsteher ihrer ›eleutheria‹ verwerten, ja, ihn monumental und monothematisch in das Freiheitskorsett ihrer Polis einzwängen, können die Athener dem Autokraten den konkreten Herrschaftsanspruch absprechen, während sie ihm Königswürde und heroische Ehren zusprechen. Gerade die Akklamation zum König war üblicherweise ein Vorrecht des Heeres. Auch in Athen erkennen wir, Stilpon vergleichbar, den Mut, auf das Paradox der herrscherlich usurpierten Freiheit mit einer verhüllten Machtgeste zu antworten: Weil Du uns die Freiheit bringst, machen wir dich zum König.

Anmerkungen

1 Plut. Demetrios 9, 5–6, Übers. adaptiert von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann: τῶν δὲ Μεγάρων ἁλόντων καὶ τῶν στρατιωτῶν ἐφ' ἁρπαγὴν τραπομένων Ἀθηναῖοι παρῃτήσαντο πολλῇ δεήσει τοὺς Μεγαρεῖς· καὶ τὴν φρουρὰν ὁ Δημήτριος ἐκβαλὼν ἠλευθέρωσε τὴν πόλιν. ἔτι δὲ τοῦτο πράττων τοῦ φιλοσόφου Στίλπωνος ἐμνήσθη, δόξαν ἔχοντος ἀνδρὸς ᾠρημένου πως ἐν ἡσυχίᾳ καταβιῶναι. μεταπεμψάμενος οὖν αὐτὸν ἠρώτα μή τις εἴληφέ τι τῶν ἐκείνου. καὶ ὁ Στίλπων, ›οὐδείς,‹ εἶπεν· ›οὐδένα γὰρ εἶδον ἐπιστάμαν ἀποφέροντα.‹ τῶν δὲ θεραπόντων σχεδὸν ἁπάντων διακλαπέντων, ἐπεὶ πάλιν αὐτὸν ὁ Δημήτριος ἐφιλοφρονεῖτο καὶ τέλος ἀπαλλαττόμενος εἶπεν· ›ἐλευθέραν ὑμῶν, ὦ Στίλπων, ἀπολείπω τὴν πόλιν,‹ ›ὀρθῶς,‹ ἔφη, ›λέγεις· οὐδένα γὰρ ἁμῶν δοῦλον ἀπολέλοιπας.‹ Zur Belagerung Megaras durch Demetrios Poliorketes: Diod. 20, 46, 3; Diog. Laert. 2, 115; Plut. Demetrios 9, 8–10; mor. 5f, 475c; Philochoros ap. Dion. Hal. Din. 3; Sen. constant. 2, 5, 6; epist. 9, 18–19. Der Philosoph Stilpon war der Vorsteher der Megarischen Schule: Praechter 1929. Zur Topik des Zusammentreffens von Herrschern mit Philosophen und zu möglichen Effekten des Plünderns der Sklaven auf Megaras Wollindustrie vgl. den Kommentar von Rose 2015, 181f.

2 Die zentrale Monographie zum politischen Freiheitsbegriff bei den Griechen ist Raaflaub 1985, zum Begriffspaar ›eleutheros‹ und ›doulos‹ bei Homer und Hesiod ebenda 29–54. Zu Einzelaspekten hilfreich auch Brodka u.a. 2003; zur Freiheit der Städte im Hellenismus Wallace 2011.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3 Monographisch Dimitrakos 1937; Rose 2015; Wheatley – Dunn 2020.

4 Diod. 19, 61, 3 (zum Edikt von Tyros 315 v. Chr.); Plut. Demetrios 8, 1 (Ausrufung 307 v. Chr.): »Nachdem der Ruf dieser Taten sich schon weit verbreitet hatte, befiel die beiden ein starkes Verlangen, Griechenland, das ganz von Kassandros und Ptolemaios geknechtet war, zu befreien.« Zum Slogan der Freiheit bei Antigoniden und Ptolemäern Wheatley – Dunn 2020, 113f.

5 Diod. 20, 45, 5; 20, 46, 1–3; Plut. Demetrios 10. Habicht 1994, 76–88 spricht von der »halbfreien« Demokratie: »Es wurde nämlich durch ihn (Stratokles, s. Anm. 6) besonders deutlich, daß Athen nicht eigentlich frei, nicht unabhängig geworden war, sondern nur freier in den Dingen, die den Herrschern gleichgültig waren […]« (Habicht 1994, 80). Zu Athens politischer Situation zwischen 307 und 301 v. Chr. als »ambiguous« vgl. Ferguson 1948. Wheatley – Dunn 2020, 114 sprechen von Freiheit als »chimaera«.

6 Diod. 20, 46, 1–3 gibt einen Volksbeschluss wieder. Der Antragsteller Stratokles ist ein antigonidischer Parteigänger, welcher zwischen 307 und 301 v. Chr. die weitaus meisten Vorschläge zur Ehrung von Demetrios und antigonidischen Philoi in die Volksversammlung einbrachte, vgl. Kralli 2000, 122–232; biographisch Luraghi 2014. Er erreichte, dass seine politischen Gegner, darunter Philippides, exiliert wurden. Für mehrere Ehrungen wird die Gewährung der Autonomie als einziger Grund für die Ehrung des Herrschers genannt; Diod. 20, 45, 5; SEG 25, 141 mit einem Dekret der Phyle Akamantis zur Darbietung von Rinderopfern: Ferguson 1948, 114–136 Nr. 38. Ob die Ehrungen an die Retter von Beginn an als divinisierend (›isotheai‹) oder eher als heroisierend gemeint waren, ist unklar, Habicht 1970, 44f. mit Anm. 2 weist daraufhin, dass die Antigoniden in den Inschriften nie als ›theoi soteres‹ (so Plut. Demetrios 10, 4), sondern nur als ›soteres‹ betitelt sind.

7 Plut. Demetrios 17, 2–18, 7; 25, 6–9; Diod. 20, 53, 1–2; 21, 1. Wheatley – Dunn 2020, 159–163.

8 Diod. 20, 46, 1–3, Übers. Gerhard Wirth 2005. Zu den Ehrungen Habicht 1970, 44–55; Habicht 1994, 19–22; Mikalson 1998, 79–85; Brogan 2003. Plutarch (Plut. Demetrios 10) nennt ebenfalls mehrere der Ehrungen zwischen 307 und 290, ist aber in Chronologie und Umfang der einzelnen Maßnahmen ungenauer, vgl. Rose 2015, 164.

9 Zur Überlieferung und Interpretation des Monuments Kotsidu 2000, 33–38 Nr. 9 [L]; Jünger 2006, 336–339; Krumeich – Witschel 2009, 201–203.

10 Brunnsåker 1971; Fehr 1984; Schweizer 2006; Hölscher 2010; Azoulay 2017.

11 Raaflaub 1985, 72–107.

12 Diog. Laert. 5, 75. Demetrios als Reiter oder im Wagen mit zwei Pferden dargestellt, vgl. Krumeich – Witschel 2009, 185. 202. Brogan 2003, 197 deutet den Herrscher im Wagen als siegreichen Triumphator.

13 Zur Beschreibung Paus. 1, 5. Zur Bedeutung der Ehrung Rose 2015, 166. Zum Monument der Phylenheroen Shear 1970; Thompson – Wycherley 1972, 38–41; Kron 1976, 228–236. Erhalten ist ein Teil der Euthynterie und einige Steinpfosten mit Umzäunung in situ sowie zwei Deckplatten des nördlichen Endes (mit Einlassspuren einer Bronzestatue und eines Dreifußes).

14 Aristot. Pol. 1317 b; Raaflaub 1985, 289–293.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

15 Ganz außen war das Monument symmetrisch von zwei Dreifüßen gerahmt, zum Zeichen, dass die kleisthenische Phylenreform durch das delphische Apollonheiligtum sanktioniert war (vgl. Schalles 1986, 141); die Einlassspuren auf der Deckplatte des zweiten Blocks lassen auf eine überlebensgroße Statue im kontrapostischen Standmotiv schließen.

16 Eine Bürgerrechtsverleihung, wie die Athener sie für Philipp II. und Alexander d. Gr. vollzogen, ist für Antigonos und Demetrios zu diesem Zeitpunkt nicht überliefert.

17 Kron 1976, 231 sieht im ›peribolos‹ ein Trennelement, das das sakrale Monument von seinem Umraum isolieren sollte; die Parallelen zu Zäunen um Altäre sind schlagend. Auch bot er den Bekanntmachungen Schutz.

18 Zur Situation und der Gefahr der »Verknechtung« durch Kassander Habicht 1994, 82–84. Seit 304/3 v. Chr., dem Höhepunkt antigonidischer Macht, setzt der König in Athen auf Gesten uneingeschränkter Willkür, die Athener auf divinisierende Ehrungen. 303 v. Chr. schlägt Demetrios sein Lager im Opisthodom des Parthenon auf; im selben Jahr lässt er sich binnen eines Monats in die Eleusinischen Mysterien einweihen und dafür den offiziellen Kalender manipulieren. »Der das Jahr auf einen Monat verkürzte, die Akropolis für eine Schenke hielt« dichtete der Athener Philippides über Demetrios, vgl. dazu Thonemann 2005; Chaniotis 2011.

19 Athen, Epigraphisches Museum, EM 12749, SEG 25, 149. Kyparissis – Peek 1941, 221–227; Wilhelm 1943, 157–163; Moretti 1967, 12–15, Nr. 7; Habicht 1985, 77–80 Nr. 52; Brogan 2003, 198.

20 Die Figur ist durch die Basis mit Inschrift (Athen, Epigraphisches Museum, EM 3913; IG II/III^2, 2791; SEG 32, 1982, 238) und die Ephebeninschrift IG II^2, 1011 bezeugt, vgl. Raubitschek 1962; Palagia 1982; Kotsidu 2000, 47–49, Nr. 11; Krumeich – Witschel 2009, 199. 203. Der von Palagia 1982 zunächst als Demokratia angesprochene weibliche, vor der Stoa Basileios gefundene Kolossaltorso Athen, Agora S 2370 ist jedoch zu groß für die Basis und mag zu einer anderen Göttin, Themis oder Tyche, gehören.

21 Krumeich – Witschel 2009, 199 plädieren für einen Standort vor der Stoa des Zeus. Brogan 2003, 198–203 platziert die Reiterfigur (s. Anm. 24) vor die Stoa Basileios neben die quadratische, wieder der Demokratie zuzuweisende Basis.

22 Paus. 1, 3, 3–4.

23 Athen, Agora I 6524; IG II^3 1 320; SEG 12, 87, vgl. Merritt 1952, 355–59; Raubitschek 1962, 238.

24 Zu den Resten einer in einem um 200 v. Chr. aufgelassenen Brunnen an der Nordwestecke der Agora gefundenen vergoldeten Bronzestatue eines makedonischen Reiters und Pferdes Shear 1973, 164–168; Mattusch 1996, 125–127; Camp 1989, 184–187; Kotsidu 2000, 417–419 Nr. *296. Krumeich – Witschel 2009, 184 Anm. 83 halten es für durchaus wahrscheinlich, dass diese Reste mit dem belegten Monument der ›epilektoi ethelontes‹ zu identifizieren sind.

25 Brogan 2003, 203 spricht davon, dass die Athener ihre »new Antigonid superheroes to the traditional Athenian heroes« verknüpft hätten; nach Krumeich – Witschel 2009, 204 »besetzen [die Monumente] in ihrer Sinngebung besonders bedeutsame Plätze auf der Agora« und werden so »in das etablierte Referenzsystem der kollek-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tiven Wahrnehmung bzw. Erinnerung eingebunden«. Beide Analysen gehen nicht näher darauf ein, dass hier das Verhältnis von Freiheit und Herrschaft verhandelt wurde.

26 Habicht 1970, 46.

Literatur

Azoulay 2017: V. Azoulay, The Tyrant-Slayers of Ancient Athens. A Tale of Two Statues (New York 2017)

Brodka u.a. 2003: D. Brodka – J. Janik – S. Sprawski (Hg.) Freedom and its Limits in the Ancient World. Proceedings of a Colloquium Held at the Jagiellonian University, Kraków, September 2003 (Krakau 2003)

Brogan 2003: T. M. Brogan, Liberation Honors. Athenian Monuments from Antigonid Victories in their Immediate and Broader Contexts, in: O. Palagia – S. V. Tracy (Hg.), The Macedonians in Athens, 322–229 B.C. Proceedings of an International Conference Held at the University of Athens, May 24–26, 2001 (Oxford 2003) 194–205

Brunnsåker 1971: S. Brunnsåker, The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes. A Critical Study of the Sources and Restorations ²(Stockholm 1971)

Camp 1989: J. M. Camp, Die Agora von Athen. Ausgrabungen im Herzen des klassischen Athen (Mainz 1989)

Chaniotis 2011: A. Chaniotis, The Ithyphallic Hymn for Demetrios Poliorketes and Hellenistic Religious Mentality, in: P. P. Iossif – A. S. Chankowski – C.C. Lorber (Hg.), More than Men, Less than Gods. Studies in Royal Cult and Imperial Worship. Proceedings of the International Colloquium Organized by the Belgian School at Athens (1–2 November 2007) (Leuven 2011) 157–195

Dimitrakos 1937: G. S. Dimitrakos, Demetrios Poliorketes und Athen (Diss. Hansische Universität Hamburg 1937)

Fehr 1984: B. Fehr, Die Tyrannentöter, oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen? (Frankfurt 1984)

Ferguson 1948: W. S. Ferguson, Demetrius Poliorcetes and the Hellenic League, Hesperia 17, 1948, 114–128

Habicht 1970: C. Habicht, Gottmenschentum und griechische Städte ²(München 1970)

Habicht 1985: C. Habicht, Pausanias und seine »Beschreibung Griechenlands« (München 1985)

Habicht 1994: C. Habicht, Athen in hellenistischer Zeit. Gesammelte Aufsätze (München 1994)

Hölscher 2010: F. Hölscher, Die Tyrannenmörder – ein Denkmal der Demokratie, in: E. Stein-Hölkeskamp – K. J. Hölkeskamp (Hg.), Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike (München 2010) 244–258

Jünger 2006: F. Jünger, Gespann und Herrschaft. Form und Intention großformatiger Gespanndenkmäler im griechischen Kulturraum von der archaischen bis in die hellenistische Zeit (Hamburg 2006)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kotsidu 2000: H. Kotsidu, Timē kai doxa. Ehrungen für hellenistische Herrscher im griechischen Mutterland und in Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung der archäologischen Denkmäler (Berlin 2000)

Kralli 2000: I. Kralli, Athens and the Hellenistic Kings (338–261 B.C.). The Language of the Decrees, ClQ 50, 2000, 113–132

Kron 1976: U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen (Berlin 1976)

Krumeich 1995: R. Krumeich, Die Agora von Athen, in: K. Stemmer (Hg.), Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1995) 276–289

Krumeich – Witschel 2009: R. Krumeich – C. Witschel, Hellenistische Statuen in ihrem räumlichen Kontext. Das Beispiel der Akropolis und der Agora von Athen, in: A. Matthaei – M. Zimmermann (Hg.), Stadtbilder im Hellenismus (Berlin 2009) 173–226

Kyparissis – Peek 1941: N. Kyparissis – W. Peek, Attische Urkunden, AM 66, 1941, 218–239

Luraghi 2014: N. Luraghi, Stratokles of Diomeia and Party Politics in Early Hellenistic Athens, ClMediaev 65, 2014, 191–226

Mattusch 1996: C. C. Mattusch, Classical Bronzes. The Art and Craft of Greek and Roman Statuary (Ithaca 1996)

Merritt 1952: B. D. Merritt, Greek Inscriptions, Hesperia 21, 1956, 340–380

Mikalson 1998: J. D. Mikalson, Religion in Hellenistic Athens (Berkeley 1998)

Moretti 1967: L. Moretti, Iscrizioni storiche ellenistiche. Testo critico, traduzione e commento 1 (Florenz 1967)

Palagia 1982: O. Palagia, A Colossal Statue of a Personification from the Agora of Athens, Hesperia 51, 1982, 99–113

Praechter 1929: RE III A 2 (1929) 2525–2533 s. v. Stilpon (K. Praechter)

Raubitschek 1962: A. E. Raubitschek, Demokratia, Hesperia 31, 1962, 238–243

Raaflaub 1985: K. Raaflaub, Die Entdeckung der Freiheit. Zur historischen Semantik und Gesellschaftsgeschichte eines politischen Grundbegriffs der Griechen (München 1985)

Rose 2015: T. C. Rose, A Historical Commentary on Plutarch's Life of Demetrius (Diss. University of Iowa 2015)

Schalles 1986: H.-J. Schalles. Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert vor Christus (Tübingen 1986)

Schweizer 2006: B. Schweizer, Harmodios und Aristogeiton. Die sog. Tyrannenmörder im 5. Jh. v. Chr., in: N. Kreutz – B. Schweizer (Hg.), Tekmeria. Archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension. Beiträge für Werner Gauer (Münster 2006) 291–313

Shear 1970: T. L. Shear Jr., The Monument of the Eponymous Heroes in the Athenian Agora, Hesperia 39, 1970, 145–222

Shear 1973: T. L. Shear Jr., The Athenian Agora. Excavations of 1971, Hesperia 42, 1973, 121–179

Thompson – Wycherley 1972: H. A. Thompson – R. Wycherley, The Agora of Athens. The History, Shape, and Uses of an Ancient City Center, Agora 14 (Princeton 1972)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thonemann 2005: P. Thonemann, The Tragic King. Demetrios Poliorketes and the City of Athens, in: O. Hekster – R. Fowler (Hg.), Imaginary Kings. The Royal Image in the Near East, Greece and Rome (Stuttgart 2005) 63–86

Wallace 2011: S. Wallace, The Freedom of the Greeks in the Early Hellenistic Period (337–262 BC). A Study in Ruler-City Relations (Diss. University of Edinburgh 2011)

Wheatley – Dunn 2020: P. Wheatley – C. Dunn, Demetrius the Besieger (Oxford 2020)

Wilhelm 1943: A. Wilhelm, Ein Beschluß zu Ehren des Demetrios ὁ μέγας, Wiener Jahreshefte 35, 1943, 157–163

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Ruth Bielfeldt und Ulrich Hofstätter auf Basis des aktuellen Plans der Athener Agora: Guide (2010) 20, fig. 5

Abb. 2: nach Shear 1970, Taf. 45

Abb. 3: Ephorate of Antiquities of Athens City, Ancient Agora, ASCSA: Agora Excavations © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D.) Photo Craig Mauzy (2007.10.0008)

Abb. 4: Ephorate of Antiquities of Athens City, Ancient Agora, ASCSA: Agora Excavations © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D.). Photo Craig Mauzy (2009.01.0400). Die Rekonstruktion nach C. Houser, Studies in the History of Art. National Gallery of Art, Washington 10, 1982, 232 Abb. 11

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»NEBEN DIESEN UNTERNEHMUNGEN her ließ Brutus auch Münzen schlagen und sein Bild und eine Freiheitsmütze mit zwei Dolchen daraufsetzen, wodurch er und zugleich auch durch die Inschrift sagen wollte, dass er zusammen mit Cassius dem Vaterland die Freiheit verschafft habe. « [Cassius Dio]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010113

EID MAR

Sven Günther

Kaum ein anderes Objekt aus der griechisch-römischen Antike scheint in Deutung wie Bedeutung so klar zu sein wie der Brutusdenar auf die Ermordung C. Iulius Caesars an den Iden des März 44 vor Christus (Abb. 1).[1] Zu ikonisch erscheint neben dem Brutusporträt auf dem Avers – mit der Legende »BRVT(us) IMP(erator)« und »L(ucius) PLAET(orius) CEST(ianus)« – die Reversdarstellung, als dass diese nicht als Gabe oder Rückgabe der Freiheit – in diesem Falle der republikanischen Ordnung – auf die Ermordung des ›dictator perpetuo‹ Caesar bezogen werden sollte: Denn sie zeigt zwei Dolche und eine Freiheitskappe, den sogenannten Pilleus, das Zeichen der Freilassung eines Sklaven im antiken Rom, verbunden mit dem symbolischen Datum »EID MAR«; diese Legende ist entweder als Nominativ »Eidus Martiae« oder Ablativ »Eidibus Martiis« aufzulösen, also als Datumsangabe »(an den) Iden des März«. Und spricht nicht eine der wenigen Quellen, die sich überhaupt mit der Darstellung einer antiken Münze befasst, nämlich der kaiserzeitliche Geschichtsschreiber Cassius Dio, eben von dieser Befreiungstat? Denn Dio berichtet bezüglich der chronologisch schwierig zu entwirrenden Aktivitäten des M. Iunius Brutus in Kleinasien und Makedonien im Jahre 43 vor Christus: »Neben diesen Unternehmungen her ließ Brutus auch Münzen schlagen und sein Bild und eine Freiheitsmütze mit zwei Dolchen daraufsetzen, wodurch er und zugleich auch durch die Inschrift sagen wollte, dass er zusammen mit Cassius dem Vaterland die Freiheit verschafft habe.«[2]

Sven Günther (Institute for the History of Ancient Civilizations, Changchun & Institute for Advanced Study, Princeton);
svenguenther@nenu.edu.cn; sveneca@aol.com;
https://orcid.org/0000-0002-3662-1883;
© Sven Günther 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: AR-Denar (3,48 g) des M. Iunius Brutus und L. Plaetorius Cestianus; Kleinasien oder Nordgriechenland; Spätsommer oder Frühherbst 42 vor Christus. Avers: barhäuptiges Porträt des M. Iunius Brutus, nach rechts, im Perlkreis, Legende: BRVT(us) IMP(erator) – L(ucius) • PLAET(orius) • CEST(ianus). Revers: ein Pilleus, die Freiheitskappe, zwischen zwei Dolchen im Perlkreis, Legende: EID(us? ibus?) MAR(tiae? tiis?)

In der Tat ist es bemerkenswert, dass dieser Münztyp rund 270 Jahre nach seiner Emission noch Erwähnung fand; im Übrigen wurde er schon in der frühen Kaiserzeit von Kaiser Caligula zur Proklamation einer Steuerbefreiung adaptiert[3] und danach in der Bürgerkriegszeit infolge der Staatsfeinderklärung an den letzten Kaiser der julisch-claudischen Dynastie, Nero, anonym in modifizierter Form erneut und wohl in Spanien ausgeprägt.[4] Gerade dieser spätere, modifizierte Münztyp mit drapierter Büste der Freiheit samt erklärender Beischrift »LIBERTAS« statt des Brutusporträts auf dem Avers sowie der fortsetzenden Legende »RESTITVTA P(opuli? opulo?) – R(omani? omano?)«, also »die wiederhergestellte Freiheit des römischen Volkes« oder »für das römische Volk«, anstelle des Tagesdatums auf dem Revers lässt jedoch aufmerken. Denn in diesem Kontext erscheint die wiederhergestellte Freiheit explizit – und zwar sowohl ikonographisch wie mittels Legende – hervorgehoben. Musste derlei Brutus in der Zeit nach Caesars Ermordung, in der die Caesarianer, allen voran M. Antonius und Oktavian, der per Testament adrogierte Großneffe Caesars und spätere Kaiser Augustus, auf Rache drangen und diese kurze Zeit später im Oktober 42 vor Christus ausführten, nicht ohnehin betonen, um seine Position als Freiheitsbringer öffentlich zur Schau zu stellen? Es stellt sich also die Frage, ob und inwieweit noch weitere Bezugsrahmen der Brutusmünze denkbar sind.

Zunächst zum Objekt, dem Münztyp an sich. Nachdem zunächst nur Silberdenare dieses Typs,[5] deren Anzahl sich derzeit wohl auf über hundert beläuft, schon seit der Renaissance bekannt waren, sind nunmehr auch drei Aurei dieses Typs publiziert, die in der Forschung jeweils Furore machten.[6] Die Stempel der Silberexemplare stehen alle auf zwölf Uhr.[7] Die bislang einzig vorliegende Stempelstudie von Herbert A. Cahn zu sechs Avers- und 25 Reversstempeln – die Aversstempel lassen sich mittels der Porträtkopfgröße und -gestaltung unterteilen, die Reversstempel sich unter anderem aufgrund der

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dolchgröße, der Form der Freiheitskappe, der Legendenplatzierung und des Verhältnisses von Legende und Dolchspitzen unterscheiden – hat ergeben: Offenbar wurden einerseits sehr viel mehr Revers- als Aversstempel im Prägeprozess verbraucht, andererseits existieren nur wenige Stempelverbindungen zwischen den Revers- und verschiedenen Aversstempeln. Eine Einschätzung der Emissionsgröße sowie eine Rekonstruktion des Prägeablaufs wird damit erschwert.[8] Für die meisten Exemplare aus dem Münzhandel ist zudem der Fundkontext verloren. Daher liefern nur wenige Hortfunde und eine Überprägung eines weiteren Plaetoriusdenars[9] mit einem etwa zeitgleich ausgegebenen stadtrömischen Denar[10] Aufschluss über Ort und Verbreitung des Münztyps. Zusammen mit den Informationen aus den literarischen Quellen und Überlegungen zur allmählichen Legendenkürzung bei den Brutusprägungen hat Bernhard Woytek gezeigt, dass eine Entscheidung zwischen Kleinasien oder Nordgriechenland und Thrakien für den Ausprägungsort der letzten Brutusemissionsreihe[11] nach dem Treffen von diesem und Cassius in Sardes, Lydien, Mitte 42 vor Christus nicht möglich ist. Es darf jedoch eine rasche Verbreitung des Münztyps angenommen werden; er wurde wohl im Spätsommer oder Frühherbst 42 vor Christus ausgeprägt und ausgegeben.[12]

Die Ikonographie erschließt weitere Bezüge. Das Aversporträt des zum Ausgabezeitpunkt noch lebenden Brutus erscheint auf allen dieser drei letzten imperatorischen Emissionen,[13] was deutlich den eigenen Macht- und Geltungsanspruch des Porträtierten zeigt. Im vorliegenden Münztyp kennzeichnet das darübergeschriebene »BRVT(us)« die Person. Das neben das nach rechts blickende Porträt geschriebene »IMP(erator)« gibt seinen kurz zuvor in Lykien erworbenen Imperatorentitel an. Das hinter dem Kopf umlaufende »L(ucius) PLAET(orius) CEST(ianus)« nennt den ansonsten unbekannten Ausführenden der Prägung. Anders als im Falle des kurz vorher geprägten Aureustyps des Costa[14] wird hier weder die historische Parallelisierung von Brutus – dort auf dem Revers – mit dem berühmten angeblichen Vorfahren L. Iunius Brutus,[15] dem ersten Konsul Roms, vollzogen und damit also auch keine Analogie von Vertreibung des letzten etruskischen Königs und Tyrannenmord hergestellt – unterstrichen durch die jeweilige Rahmung der Porträts mit einer ›corona civica‹, der Bürgerkrone aus Eichenlaub als Symbol für die Rettung der Bürgerschaft; noch wird die Sieghaftigkeit des Caesarmörders zu Land und See zur Schau getragen, wie etwa im Aureus des Casca Longus[16] durch den das Porträt rahmenden Siegeslorbeerkranz auf dem Avers und das mit Schiffsbügen und Waffen geschmückte Tropaion auf dem Revers. Es ist vielmehr eine bis dahin unbekannte Kombination, nämlich diejenige von Waffen – zwei Dolche mit unterschiedlicher Griffform –, Freiheitssymbol des Pilleus Libertatis und Tagesdatum, die mit dem Träger des Imperatorentitels verknüpft wird.

So deutlich wie nach Dios Notiz die zwei Dolche Brutus und Cassius als die beiden im nahenden Entscheidungskampf gegen die Caesarianer M. Antonius und Oktavian befehlenden Kommandeure symbolisieren,[17] so eindeutig war das Tagesdatum – ob nun als Nominativ oder Ablativ aufzulösen – seit den Iden des März 44 vor Christus mit der Ermordung Caesars verknüpft.[18] Der Konnex zur Freiheitskappe schließlich ist uns durch den späteren Historiographen des 2. Jahrhunderts nach Christus Appian bekannt: »Die Mörder wollten im Senat noch eine Rede halten, doch da niemand dageblieben war, wickelten sie ihre Togen wie Schilde um den linken Arm und rannten, die blutigen Dolche in den Händen, laut schreiend hinweg, sie hätten den König und Tyrannen umgebracht.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einer von ihnen trug als Zeichen der Befreiung auf der Speerspitze einen Filzhut; dabei riefen sie das Volk zur Wiederherstellung der väterlichen Verfassung auf und erinnerten an Brutus den Älteren und jene Männer, die sich einstmals gegen die früheren Könige verschworen hatten.«[19]

Nun ist es schwer zu entscheiden, inwieweit Appian die Inszenierung der Caesarmörder getreu wiedergibt oder manipuliert hat, zumal die antiken Parallelberichte in vielen Details voneinander abweichen.[20] Die Idee der Freiheit schien allerdings unweigerlich mit Brutus verknüpft, wie das Losungswort »Freiheit« bei Philippi für ihn und seine Truppen in der Version Dios verrät.[21] Und tatsächlich ließ Brutus kurze Zeit vorher ein Libertasporträt mit der Legende »LEIBERTAS« auf den Avers eines früheren Denartyps prägen, zusammen mit einer apollinischen Symbolik auf dem Revers.[22]

Warum also nicht ein klares Freiheitsbekenntnis, sprich: ein Libertasporträt, auf dem Avers der »EID MAR«-Prägung? Obschon der Pilleus durchaus in der Republik bereits die Libertas- und damit auch eine politische Freiheitssymbolik aufgenommen hatte,[23] war er auch Zeichen eines neu begründeten Abhängigkeitsverhältnisses, und zwar des Verhältnisses von Freilasser und Freigelassenem. Im privatrechtlichen Bereich betraf dies das durch den Akt der Manumissio neu justierte Verhältnis von ehemaligem Herrn, nun Patron, einerseits und ehemaligem Sklaven, nun ›libertus‹, andererseits. Der Libertus schuldete unter anderem weiterhin Dienstpflichten, ›operae‹, und Gehorsam. Im politischen Kontext ist uns für das Jahr 201 vor Christus, das den Triumphzug des Scipio Africanus maior über Karthago sah, Folgendes über den römischen Kriegsgefangenen der Karthager, Q. Terentius Culleo, überliefert: »Es folgte dem triumphierenden Scipio Q. Terentius Culleo mit einem aufs Haupt gesetzten Pilleus und darauf ehrte er ihn im ganzen restlichen Leben, wie es würdig war, als Urheber seiner Freiheit.«[24]

Nun trat Brutus womöglich nicht mit dem Anspruch auf, das ganze römische Volk als Klientel an sich zu binden. Auch das strukturelle Defizit, das Leonhard Schumacher aufgrund der Culleoepisode und der Beschreibung der gewünschten Totenprozession mit vielen ›pilleati‹ seitens der Freilassenden[25] annahm, nämlich dass es der Freigelassene selbst war, welcher den Pilleus als Zeichen der Ehrerbietung aufsetzte,[26] auch dieses strukturelle Defizit ist sicherlich in Rechnung zu stellen.[27] Im konkreten Ausgabekontext der Münzen, die entweder noch an die Soldaten bei der Kampagne in Kleinasien oder schon kurz vor der Schlacht von Philippi in Europa verteilt wurden,[28] händigte Brutus allerdings das Bild der Freiheitskappe – verbunden mit dem Verweis auf den Ursprung seiner »Mission« und mit seinem Porträt – direkt an diejenigen aus, die ihm als Imperator in die kommenden Schlachten willig folgen sollten. Anders als im Gedicht des kaiserzeitlichen Satirikers Martial, in dem das lyrische Ich sich mit all seinem Besitz den Freiheitshut erkauft,[29] wollte sich Brutus die Loyalität seiner Soldaten offenbar durch eine noch engere Bindung als eine rein monetäre erkaufen. Hierfür gab er den Soldaten das Freiheitsversprechen jederzeit sichtbar in die Hand. Er schuf also, modern gesprochen, eine Affordanz – mit der vagen, aber letztlich vergeblichen Hoffnung, dass dies unter seiner Ägide zu einem glücklichen Ausgang für ihn und die Seinen geführt werden könne; und damit zu seiner Vision der – republikanischen? – Freiheit.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anmerkungen

1 Schumacher 1991 zur Rezeption.
2 Cass. Dio 47, 25, 3, Übers. Otto Veh: Βροῦτος μὲν ταῦτά τε ἔπρασσεν, καὶ ἐς τὰ νομίσματα ἃ ἐκόπτετο εἰκόνα τε αὐτοῦ καὶ πιλίον ξιφίδιά τε δύο ἐνετύπου, δηλῶν ἐκ τε τούτου καὶ διὰ τῶν γραμμάτων ὅτι τὴν πατρίδα μετὰ τοῦ Κασσίου ἠλευθερωκὼς εἴη.
3 Vgl. u.a. RIC I^2 Caligula 52; dazu Günther 2008, 130–132.
4 RIC I^2 The Civil Wars 24f.
5 RRC 508/3. Vgl. McCabe 2016, 7–12.
6 Ausführliche Studie von Denaren und zwei Aurei durch Cahn 1989; vgl. McCabe 2016, 12–18; Baumbach 2023.
7 Woytek 2003, 526.
8 Cahn 1989; neuere Studie in Vorbereitung durch Alberto Campana, vgl. McCabe 2016, 16.
9 RRC 508/2.
10 RRC 494/23; dazu Woytek 2006.
11 RRC 506/1f.; 507/1f.; 508/1–3.
12 Woytek 2003, 521–528; vgl. Woytek 2006.
13 Womöglich ein Jahr zuvor schon in Rom: RRC 515/2.
14 RRC 506/1.
15 Vgl. bereits RRC 433/1f. aus dem Jahre 54 v. Chr.
16 RRC 507/1.
17 Vgl. Woytek 2003, 525 mit Anm. 867.
18 Vgl. etwa Cic. Att. 14, 14, 2–3; weitere Stellen bei Brandt 1934–1964, 240, 57–68.
19 App. civ. 2, 17, 119, 499, Übers. Wolfgang Will: οἱ δὲ σφαγεῖς ἐβούλοντο μέν τι εἰπεῖν ἐν τῷ βουλευτηρίῳ, οὐδενὸς δὲ παραμείναντος τὰ ἱμάτια ταῖς λαιαῖς ὥσπερ ἀσπίδας περιπλεξάμενοι καὶ τὰ ξίφη μετὰ τοῦ αἵματος ἔχοντες ἐβοηδρόμουν βασιλέα καὶ τύραννον ἀνελεῖν. καὶ πῖλόν τις ἐπὶ δόρατος ἔφερε, σύμβολον ἐλευθερώσεως ἐπί τε τὴν πάτριον πολιτείαν παρεκάλουν καὶ Βρούτου τοῦ πάλαι καὶ τῶν τότε σφίσιν ὁμωμοσμένων ἐπὶ τοῖς πάλαι βασιλεῦσιν ἀνεμίμνησκον.
20 Vgl. etwa Nik. Dam. 91–94; Plut. Caesar 67; Suet. Caesar 82, 3f.; Cass. Dio 44, 20f.
21 Cass. Dio 47, 43, 1; vgl. aber Plut. Brutus 24, 5: »Apollo«; dazu Val. Max. 1, 5, 7.
22 RRC 501/1; dazu Woytek 2003, 515f.
23 Etwa RRC 266/1 [Revers]; 270/1 [Revers]; 391/1a [Revers]; 392/1 [Avers]; dazu Schumacher 1991, 314.
24 Liv. 30, 45, 5, Übers. Sven Günther: »Secutus Scipionem triumphantem est pilleo capiti inposito Q. Terentius Culleo, omnique deinde vita, ut dignum erat, libertatis auctorem coluit.« Vgl. Liv. 38, 55, 1f.; Val. Max. 5, 2, 5.
25 Dion. Hal. 4, 24, 6.
26 Vgl. aber oben nur den passiven (!) Ablativus absolutus »pilleo capiti inposito«.
27 Schumacher 1991, 313f. mit Anm. 60.
28 Zu möglichen Orten: Woytek 2003, 527.
29 Mart. 2, 68, 4: »totis pillea sarcinis redemi«.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Baumbach 2023: D. Baumbach, New York Prosecutor to Press Charges against Richard Beale, Roma Numismatics, Coinsweekly 16 March 2023, https://coinsweekly.com/new-york-prosecutor-to-press-charges-against-richard-beale-roma-numismatics (08.04.2023)

Brandt 1934–1964: Thesaurus Linguae Latinae VII (1934–1964) 238,65-243,77 s. v. idus (E. Brandt)

Cahn 1989: H. A. Cahn, EIDibus MARtiis – Aurei und Denare, NumAntCl 18, 1989, 211–232

Günther 2008: S. Günther, »Vectigalia nervos esse rei publicae«. Die indirekten Steuern in der Römischen Kaiserzeit von Augustus bis Diokletian (Wiesbaden 2008)

McCabe 2016: A. McCabe (Hg.), The EID MAR Type of Brutus. An Overview of Current Research together with a Portfolio of Related Papers (London 2016) [Privatpublikation, auf Anfrage beim Autor erhältlich]

Schumacher 1991: L. Schumacher, Libertas. Rezeption, Verständnis und Nutzung römischer Freiheitssymbolik in der neueren Geschichte, in: E. Gabba – K. Christ (Hg.), Römische Geschichte und Zeitgeschichte in der deutschen und italienischen Altertumswissenschaft während des 19. und 20. Jahrhunderts 2. L'Imperio Romano fra storia generale e storia locale (Como 1991) 299–331

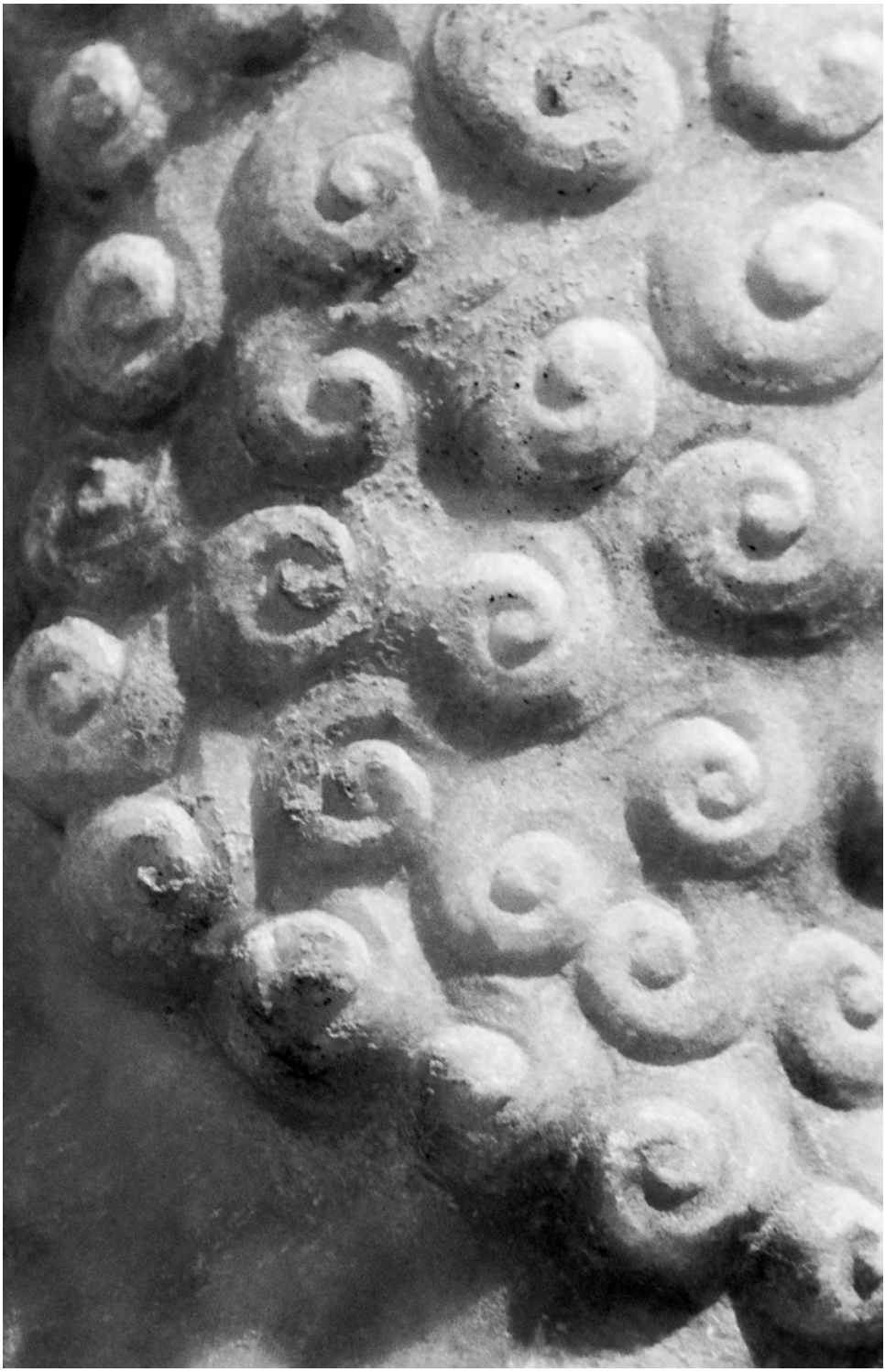
Woytek 2003: B. Woytek, Arma et Nummi. Forschungen zur römischen Finanzgeschichte und Münzprägung der Jahre 49 bis 42 v. Chr. (Wien 2003)

Woytek 2006: B. Woytek, »P.CLODIVS M.F.« auf »BRVT.IMP«. Eine Denarüberprägung des Jahres 42 v. Chr., SchwMüBl 56–57, 2006–2007, 35–43

Abbildungsnachweis

Abb. 1: RRC 508/3; ex: Bruun Rasmussen, Auktion 918 (15.6.2023), Losnr. 1. https://www.coinarchives.com/a/openlink.php?l=2218556|5367|1|75ce0c77e8d2bf7853187a60bfa5a754 (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

EINSCHRÄNKUNGEN DER FREIHEIT

darf es nur geben, um die Freiheit selbst zu schützen oder zu fördern

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010114

Tyrannenmord und Autonomie

Karl Hepfer

Bildliche Darstellungen der Freiheit in griechischer und römischer Zeit – auf Reliefs, Münzen oder freistehend – sind gedanklich oft mit dem Tyrannenmord verbunden. ›Eleutheria‹ und ›Libertas‹, so die antike Vorstellung, entstehen durch die Beendigung einer Gewaltherrschaft mehr oder weniger von selbst. Dieser Blick auf die Freiheit hat sich über die Zeit verändert. Unsere moderne Vorstellung der Freiheit weicht an einigen Stellen deutlich von der antiken Auffassung ab, die hier zum Ausdruck kommt.

Die moderne Wahrnehmung der Freiheit unterscheidet in diesem Zusammenhang die negative Freiheit, die ›Freiheit von‹, so wie sie etwa aus dem antiken Tyrannenmord entsteht, von der positiven Freiheit, der ›Freiheit zu‹ etwas – das heißt, von der Freiheit, sich selbst zu bestimmen. Dieser Aspekt der Freiheit, der in der antiken Vorstellung nicht präsent ist, wird spätestens seit der Aufklärung für unser heutiges Verständnis immer wichtiger. Der Königsberger Philosoph Immanuel Kant (1724–1804) etwa kontrastiert die negative Freiheit, verstanden als Unabhängigkeit »von fremden [den Willen] *bestimmenden* Ursachen« mit der »Eigenschaft des Willens, sich selbst ein Gesetz zu sein«, also der Fähigkeit zur Selbstbestimmung.[1] Die Frage, ob es bei dieser Fähigkeit in erster Linie darum geht, durch Haltungen und Wünsche zweiter Ordnung Einfluss auf unsere Wünsche erster Ordnung zu nehmen, oder ob es hier um die Bestimmungen unserer Handlungen geht, wird bis heute diskutiert. Weitgehende Einigkeit besteht allerdings darüber, »dass einem Handelnden, der völlig außerstande wäre, Wünsche zu bewerten, der minimale Grad an Reflexionsfähigkeit fehlte, den wir mit einem menschlichen Akteur verbinden, und ebenso ein entscheidender Teil des Hintergrundes dessen, was wir als Ausübung des Willens bezeichnen«.[2] Andererseits gilt, dass es eben nicht selbstverständlich ist, dass die Freiheit von Fremdbestimmung – welcher Art auch immer – unvermeidlich dazu führt, dass wir fähig sind, positiv frei zu handeln.

Bevor wir uns weiteren Details zuwenden können, sind zwei grundsätzliche Fragen voneinander zu trennen. Auf der einen Seite ist dies die Frage nach der Freiheit des menschlichen Willens: Haben wir eine echte Wahl oder legt die Natur unsere Entscheidungen unerbittlich fest? Und auf der anderen die Frage nach der Freiheit im ge-

Karl Hepfer (Universität Erfurt);
karl.hepfer@uni-erfurt.de;
© Karl Hepfer 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sellschaftlichen Zusammenleben. Die Unterscheidung zwischen negativer und positiver Freiheit lässt sich in beiden Bereichen treffen, doch die Antworten fallen entsprechend verschieden aus, weil die Restriktionen verschieden sind. Im ersten Fall handelt es sich um metaphysische Beschränkungen, im zweiten sind es physische Beschränkungen.

Doch der Reihe nach. Die Frage der Willensfreiheit beschäftigt die Philosophie schon seit den Anfängen unserer schriftlichen Überlieferung. Sie ist mit unseren Mitteln prinzipiell nicht zu beantworten, weil sie jenseits unseres Erkenntnishorizonts liegt und eben metaphysischer Natur ist. In ihrem Kern enthält sie zudem ein unauflösbares Dilemma. Denn entweder ist der Ausgang einer Entscheidung tatsächlich offen und hängt vom Zufall ab. In diesem Fall gelingt keine Zuordnung zum Willen einer Person. Oder aber die Entscheidung ist ein Produkt unseres Willens und das kausale Ergebnis vorausgehender Gehirnzustände. In diesem Fall folgt sie den Gesetzen der Natur und ist zwar unschwer einer Person zuzuordnen, aber eben in diesem Sinn nicht frei. Die Tatsache, dass die Frage der Willensfreiheit in den zweieinhalb Jahrtausenden der abendländischen Philosophiegeschichte einer Lösung nicht entscheidend nähergekommen ist, ist nicht nur unbefriedigend, sondern hat auch dazu geführt, dass viele große Denker kurzerhand erklärten, es handle sich hier um eine durch und durch sinnlose Frage – und jede weitere Beschäftigung mit ihr sei verschwendete Zeit.

Glücklicherweise hat die Frage der Willensfreiheit aber kaum etwas mit dem Thema zu tun, um das es im Weiteren geht. So können wir sie ohne Verlust ausblenden, wenn wir Näheres über die Freiheit im Zusammenleben erfahren wollen. Denn mit Blick auf die Gesellschaft wollen wir schließlich nicht wissen, ob wir die Fähigkeit haben, uns genuin frei zu entscheiden, sondern vielmehr, wie wir ein Leben nach unseren eigenen Vorstellungen führen können, wenn wir mit anderen Menschen zusammenleben, die denselben Anspruch an ihr eigenes Leben haben.

Der Gedanke, dass das Zusammenleben Folgen für unsere Freiheit hat, schwingt zwar verdeckt bereits in der antiken Vorstellung des Tyrannenmordes mit, kommt allerdings erst in der Neuzeit wirklich zur Entfaltung. Ideengeschichtlich entscheidend dafür ist eine Veränderung des Blicks auf den Menschen, die in der Renaissance beginnt – nachweisbar etwa schon in den Schriften des Renaissancegelehrten Pico della Mirandola (1463–1494) –, sich in der Folgezeit kraftvoll artikuliert und seitdem Eingang in unser Selbstverständnis gefunden hat. Zu dieser Zeit nämlich tritt der Mensch aus dem Schatten des Kollektivs und beginnt als Einzelwesen, als Individuum wahrgenommen zu werden. Entsprechend wird die Frage nach der Freiheit in der Gesellschaft zur Frage nach der Autonomie des Individuums. Wie ist es möglich, dass der einzelne Mensch sein Leben weitgehend ungehindert nach seinen eigenen Vorstellungen gestalten und doch zugleich produktiv mit anderen in einer Gemeinschaft zusammenleben kann; mit anderen Menschen, die ebenfalls ungehindert nach ihren eigenen Vorstellungen leben wollen? Wann ist ein Individuum in diesem Sinn frei? Dass die naheliegende Antwort ›Wenn es tun und lassen kann, was immer es will‹ zu kurz greift, ist offensichtlich. Schon die Natur mit ihren Gesetzen sowie unsere Biologie ziehen uns hier klare Grenzen – noch lange bevor die Regeln und Gesetze der Gesellschaft dies tun.

Thomas Hobbes (1588–1679), der ›Vater der Politischen Philosophie‹ der Neuzeit, stellt am Anfang der entsprechenden philosophischen Debatte zwar zunächst nur fest: »Freiheit [Liberty or Freedome] bedeutet (eigentlich) die Abwesenheit von Hindernis-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen; (mit Hindernissen meine ich äußere Faktoren, die die Bewegung einschränken); sie lässt sich nicht weniger auf vernunftlose und unbelebte Kreaturen anwenden als auf vernünftige. Denn was auch immer so gebunden oder durch seine Umwelt eingeschränkt ist, dass es sich nur in einem bestimmten Raum bewegen kann, der durch einen äußeren Gegenstand begrenzt wird, von dem sagen wir, es habe nicht die Freiheit weiter zu gehen.«[3] Doch bereits sein Landsmann John Locke (1632–1704) formuliert wenig später mit Nachdruck: »Wo es kein Gesetz gibt, dort gibt es keine Freiheit«. Auch wenn er unmittelbar im Anschluss an diese Feststellung zugleich darauf hinweist, dass »es nicht Ziel des Gesetzes ist, Freiheit abzuschaffen oder zu vermindern, sondern sie zu bewahren und zu vergrößern.«[4]

Dabei geht es schon in der Bestimmung von Hobbes offensichtlich nicht um solche Hindernisse, die aus den allgemeinen Gesetzen der Naturwelt entstehen, sondern um konkrete Einschränkungen der Bewegungsfreiheit. Zu diesen gehören auch bewusst vorgenommene gesellschaftliche Beschränkungen der Freiheit. Allerdings gilt hier: Nicht alle Einschränkungen, die Menschen anderen Menschen – und sich selbst – auferlegen, sind unberechtigt. Im Gegenteil, einige Regeln und Gesetze, darauf zielt Lockes Feststellung, sind sogar unverzichtbar für ein Zusammenleben in Freiheit. Der Unterschied zwischen den legitimen und den illegitimen Einschränkungen liegt in ihrer Begründung. Sind Regeln und Gesetze willkürlich, wie in einer Tyrannis, oder verringern oder untergraben sie aus anderen Gründen die Freiheit in der Gesellschaft, dann sind sie unzulässig. Dienen sie dagegen dazu, die gesellschaftliche Freiheit zu fördern, so sind sie berechtigt.

Um größere Klarheit in Lockes paradox klingenden Nachsatz zu bringen, das Ziel von – prima facie einschränkenden – Gesetzen sei es, Freiheit zu vergrößern, nicht sie zu beschneiden, ist die Unterscheidung von Freiheit und Autonomie hilfreich. Versteht man nämlich Freiheit als eine Eigenschaft einzelner Handlungen, Autonomie dagegen als etwas, das sich auf den Lebensentwurf von Menschen bezieht, so wird deutlich: Gerade dadurch, dass einzelne Handlungen – durch Gesetze und bei Strafe – verboten sind, kann sich die Freiheit aller vergrößern, ihren Lebensentwurf weitgehend frei – von Übergriffen ihrer Mitmenschen – zu verfolgen.

Noch nicht im Blick, weder bei Hobbes noch bei Locke, sind einige Eigenschaften der Freiheit, die hier entsprechend ergänzt werden müssen. Erstens kann es nicht nur um die Freiheit von äußeren Hindernissen gehen. Auch die Freiheit von inneren Hindernissen, wie sie etwa aus einer ungünstig verlaufenen Sozialisation entstehen, spielt eine Rolle. Dieser Gedanke kommt allerdings erst etwas später, mit der Entstehung der modernen Psychologie, deutlicher in den Blick. Zweitens erfordert Freiheit Bildung und den Zugang zu Information. Denn nur wer in der Lage ist, die Folgen seines Handelns wenigstens in Ansätzen zu überblicken, kann seine Lebensentscheidungen klug treffen. Drittens kommt unserer Fähigkeit zur Reflexion eine entscheidende Rolle im Zusammenhang unserer Freiheit zu. Denn erst sie versetzt uns in die Lage, aus dem Reiz-Reaktions-Schema unserer Triebe und Neigungen auszubrechen und bewusst zu agieren anstatt nur zu reagieren. Und schließlich, viertens, stellt es einen Unterschied für unsere Autonomie dar, ob die Hindernisse oder Einschränkungen solche Vorhaben betreffen, die den Kern unseres Selbstverständnisses berühren, oder solche, die eher den Randbereichen unseres Lebensentwurfs zuzuordnen sind. Ergänzt man die Definitionen von

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hobbes und Locke entsprechend, bestimmt sich Freiheit als die Abwesenheit äußerer und innerer Zwänge, also sowohl von Zwängen, die durch andere Menschen unberechtigterweise ausgeübt werden, als auch von inneren, psychologischen Zwängen und auch von solchen, die aus mangelndem Wissen und mangelnder Bildung entstehen. Sie steht zudem in direkter Beziehung zur Wichtigkeit von Vorhaben.

Für die entscheidende Frage, wann Einschränkungen durch andere Menschen, institutionalisiert durch Regeln und Gesetze, berechtigt sind und wann nicht, formuliert der britische Philosoph und Ökonom John Stuart Mill (1806–1873) bereits im 19. Jahrhundert die heute weithin akzeptierte Einsicht, wenn er schreibt: »Die einzige Freiheit, die diesen Namen verdient, ist die, unser eigenes Wohlergehen auf unsere eigene Weise zu verfolgen, solange wir dabei nicht versuchen, anderen ihre Freiheit zu nehmen, oder ihre Bestrebungen behindern, ihr Wohlergehen zu erreichen«.[5] Das bedeutet, positiv gewendet, Einschränkungen der Freiheit darf es nur geben, um die Freiheit selbst zu schützen oder zu fördern.

Dadurch wird Freiheit zu ihrem eigenen Regulativ; sie wird zu einem Grundsatz, der sich selbst justiert. Mit Folgen. Die drei wichtigsten sind folgende. Erstens, gesellschaftliche Freiheit ist kein starres Prinzip. Sie unterliegt einem steten Prozess der Anpassung. Die verschiedenen Bereiche, auf die sie sich erstreckt – wie etwa Meinungsfreiheit, Reisefreiheit, Religionsfreiheit und andere –, regulieren sich gegenseitig. Zweitens, Freiheit steht als Grundsatz unter keinem anderen Prinzip. Einschränkungen der Freiheit aufgrund etwa von Prinzipien wie Sicherheit, Gerechtigkeit oder Gleichheit sind unzulässig. Tatsächlich müssen diese Grundsätze stets im Hinblick auf ihre Wirkung für die Freiheit beurteilt werden: Fördern sie die Freiheit oder laufen sie ihr zuwider? Denn keiner dieser Grundsätze kann für sich allein bestehen. Jeder von ihnen ist in der einen oder anderen Weise auf die Freiheit angewiesen. Sicherheit disqualifiziert sich, wenn sie als eigenständiges Prinzip verstanden wird, zudem durch ihre fragwürdigen Hintergrundannahmen, die wenigstens in einen indirekten Selbstwiderspruch führen. Wer versucht, Sicherheit durch umfassende Kontrolle – und nicht durch eine konsequente Erziehung zur Freiheit – herzustellen, muss erklären, warum autoritäre Überwachungsstaaten nicht die sichersten Orte der Welt sind. Denn wer in ständiger Furcht vor einem totalitären Sicherheitsapparat lebt, ist offensichtlich nicht sicher.

Ähnliches gilt für die Gerechtigkeit: Wie immer man diese auch definiert, es muss ungerecht zugehen, zunächst, um sie herzustellen, und dann, um sie aufrecht zu erhalten. Und auch Gleichheit disqualifiziert sich. Um diese nämlich zu garantieren, müssen einige stets ›gleicher‹ sein als andere, nicht zuletzt deshalb, weil erstere wenigstens über die Macht verfügen müssen, um die Einhaltung der Gleichheitsregeln gegenüber ihren Mitmenschen zuverlässig durchsetzen zu können. Und drittens: Freiheit ist ein symmetrisches Prinzip. Jede Ausweitung oder Einschränkung gilt für alle Mitglieder einer Gesellschaft in gleicher Weise. Wer versucht, die Freiheit für andere Menschen einzuschränken, sich selbst aber von diesen Einschränkungen ausnimmt, verstößt gegen diesen Grundsatz.

In der Einsicht, dass Freiheit ein eigenständiges Prinzip ist, das unter keinem höheren Grundsatz steht, unterscheidet sich die moderne Konzeption der Freiheit ebenfalls von der antiken Auffassung, wie sie sich im Bild des Tyrannenmordes manifestiert. Zwar ist die Befreiung von der Gewaltherrschaft eine unverzichtbare Voraussetzung für

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein gutes oder gelingendes Leben, so wie sich dies etwa in der antiken Vorstellung von Glücklichsein, der Eudaimonia, artikuliert. Doch dies macht Freiheit zu einem Mittel zum Zweck. Das bedeutet umgekehrt, sie ist in diesem Zusammenhang kein Selbstzweck – so wie es später in der neuzeitlichen Wahrnehmung der Fall sein wird, wo die Freiheit zum absoluten Gut wird, zu einem Prinzip, das für sich allein und über allen anderen Grundsätzen steht.

Bleibt noch die schwierige Frage zu klären, was es heißt, autonom, zu Deutsch: selbstgesetzgebend zu sein. Tatsächlich gibt es hier zwei gegensätzliche Meinungen. Die einen sind der Meinung, autonom seien diejenigen, die nach ihren eigenen Wünschen und Überzeugungen handeln. Andere behaupten das Gegenteil: Auf keinen Fall dürfen wir unseren Wünschen Einfluss auf unsere Handlungen einräumen, wenn wir wirklich autonom sein wollen. Und auch unsere Überzeugungen dürfen uns nur dann leiten, wenn sie vollkommen frei von Wünschen und Emotionen sind.

Obwohl diese zweite Haltung zunächst seltsam klingt, hilft eine kurze Überlegung, um deutlich zu machen, dass sie nicht so abwegig ist, wie es auf den ersten Blick erscheint. Wünsche und Gefühle unterliegen den Kausalgesetzen der äußeren Natur. Geben wir ihnen nach, handeln wir daher heteronom – fremdbestimmt – und gerade nicht nach eigenen Vorgaben. Der einzig sichere Weg, einer solchen Fremdbestimmung zu entgehen, sei es daher, sich nach der Vernunft, das heißt, nach den Gesetzten unseres eigenen Denkens zu richten, meinte deshalb bereits Kant. Gerade weil die Vernunft nicht den Kausalgesetzen der Natur folgt, sondern ihren eigenen logischen Gesetzen, erlaubt sie es uns, das Reiz-Reaktions-Schema der Naturwelt zu überwinden und eben autonom zu sein.

Doch obwohl es ohne Frage richtig ist, dass erst Überlegung und Vernunft es uns ermöglichen, von der direkten Verfolgung unserer Triebe und Neigungen zurückzutreten und der Fremdbestimmung durch die Natur zu entkommen, so führt eine Reduktion der Autonomie auf das Vernünftige – besonders, wenn Vernunft zum Vermögen der besten Lösung wird – direkt in ein Paradox, zum ›Paradox der besten Wahl‹; und in der Folge zu einer wenig überzeugenden Autonomievorstellung. Denn selbst wenn man annimmt, es gäbe tatsächlich in jeder Situation eine beste Lösung – was im Hinblick auf die Erfahrungswelt schlicht falsch ist –, dann nimmt uns in dieser Perspektive jeder Wissensfortschritt ein Stück unserer Freiheit. Und zwar weil uns, sobald wir um die beste Option wissen, unter dieser Voraussetzung tatsächlich keine Wahl bleibt. Wir müssen die beste Option wählen, wenn wir autonom sein wollen. Ein derartiger Autonomiebegriff ist wenig überzeugend und hat mit der Vorstellung, dass wir unser Leben nach unseren eigenen Vorgaben gestalten, wenig zu tun.

Weitaus plausibler ist es deshalb, sich klar zu machen, dass autonom zu sein zwar erfordert, die eigenen Handlungsgrundsätze stets auf ihre Vernünftigkeit zu überprüfen. Doch wer das Ergebnis dieser Überprüfung gelegentlich ignoriert und wider besseres Wissen handelt, untergräbt dadurch nicht zwangsläufig seine Autonomie auf breiter Front. Tatsächlich ist dies nur selten und nur bei solchen Entscheidungen der Fall, die eine auf Dauer angelegte Aufgabe der eigenen Autonomie zur Folge haben, wie etwa dem Eintritt in eine totalitäre Sekte.

Auch diese Aspekte der Freiheitsdiskussion sind in der antiken Vorstellung des Tyrannenmords offensichtlich noch nicht präsent. Die Beseitigung einer Gewaltherr-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaft, die uns auf zahlreichen Darstellungen aus griechischer und römischer Zeit als Sinnbild der Freiheit begegnet, weist deshalb zwar auf eine wichtige Voraussetzung für eine voll ausgebildete Vorstellung der gesellschaftlichen Freiheit hin. Aber die Beseitigung einer Tyrannis allein garantiert eben noch nicht ein freies und selbstbestimmtes Leben in der Gemeinschaft, so wie wir dies heute verstehen.

Anmerkungen

1 »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten« (Kant 1785) 446ff.; vgl. dazu auch die Dritte Antinomie der »Kritik der reinen Vernunft« (Kant 1781/1787) A 444ff./B 472ff.
2 Taylor 1992, 27; s. dazu ausführlicher auch Frankfurt 1971.
3 Hobbes 1651/1996, § 21.
4 Locke 1690/1989, § 257.
5 Mill 1859/1985, 72.

Literatur

Frankfurt 1971: H. G. Frankfurt, Freedom of the Will and the Concept of a Person, The Journal of Philosophy 68, 1971, 5–20

Hepfer 2023: K. Hepfer, Freiheit – eine Inventur. Zwischen Betreuungspolitik und digitaler Selbstentmündigung (Bielefeld 2023)

Hobbes 1651/1996: T. Hobbes, Leviathan or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclasiastical and Civil (London 1651/Cambridge 1996)

Kant 1781/1787: I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, in: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Kant's Gesammelte Schriften 3 f. (Berlin 1902ff.)

Kant 1785: I. Kant, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, in: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Kant's Gesammelte Schriften 4 (Berlin 1902ff.)

Locke 1690/1989: J. Locke, Two Treatises of Government (London 1690/Cambridge 1989)

Mill 1859/1985: J. S. Mill, On Liberty (London 1859/1985)

Taylor 1971: C. Taylor, Negative Freiheit? (Frankfurt 1992)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DIE GESAMTE ANLAGE zeichnet sich durch einen Rationalisierungsgrad aus, der sie fast schon zu einem Fließband avant la lettre macht

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010115

Das Haus mit Bäckerei des Rustius Verus in Pompeji

Gabriel Zuchtriegel – Gennaro Iovino – Ausilia Trapani

Die systematischen stratigraphischen Untersuchungen in Insula 10 der Regio IX von Pompeji, mit denen 2023 begonnen wurde, haben mittlerweile einen Stand erreicht, der es erstmals erlaubt, übergreifende Überlegungen zur Gesamtstruktur des Hauses mit Bäckerei Nr. 1 vorzulegen.[1] Analysen des Mauerwerks ließen erkennen, dass durchgehend Sarnokalkstein in Verbindung mit der Bautechnik des sogenannten Opus africanum zum Einsatz kam. Gemeinsam mit der Errichtung des Impluviums aus grauem Noceratuff[2] deutet dies darauf hin, dass die erste Bauphase des Hauses in den Beginn des 2. Jahrhunderts vor Christus datiert. Im Zuge dieser frühesten Bauphase wurde ein Atriumhaus errichtet: ein Hauskonzept, das gewöhnlich aus einem Vestibulum, einem Atrium mit Compluvium und davon abgehenden Cubicula, Alae und zum Garten gerichtetem Tablinum bestand, symmetrisch aufgereiht entlang einer Zentralachse.

Auf den ersten Blick scheint die Symmetrie des Grundrisses nur zum Teil ausgebildet. Während sich östlich der Längsachse eine konventionelle Abfolge von Cubicula und Alae befindet, zeigt sich im Westen eine geschlossene Wand (Abb. 1). Anstelle von Cubicula und Alae existiert hier ein Raumkomplex, der aus einer Umgestaltung und Umnutzung ehemaliger Nebenräume als Bäckerei hervorging, bestehend aus drei Räumen und einem Stall.[3] Prinzipiell mangelt es in Pompeji nicht an Häusern mit asymmetrischen Atriumanlagen: Ein Beispiel ist die direkt angrenzende Wäscherei IX 10,2. Eine sorgfältige Analyse der Mauerstrukturen zeigt jedoch, dass zwei ursprünglich vorhandene Türen nachträglich zugesetzt wurden – die eine führte ursprünglich von Raum 3 des Hauses zu Raum 4 der Bäckerei, die andere verband das Atrium 2 mit dem Raum 7. Die Vermauerungen belegen, dass das Gewerbe nachträglich eingerichtet wurde.

Für eine Umgestaltung des Hauses spricht auch die Abtragung einer Mauer in Raum 7, die parallel zur westlichen Begrenzungsmauer des Blocks verläuft, sowie eines zweiten, dazu rechtwinkligen Mauerzugs, der ursprünglich zu einer Zisterne gehört haben könnte. Zudem unterscheiden sich die Mauerwerksdetails im Bereich der Bäckerei (Abb. 2) von den charakteristischen Merkmalen aus der frühesten Bauphase des Hauses. Sie gehören also zu einer späteren Phase, die wahrscheinlich in die Zeit nach dem Erdbeben von 62 nach Christus zu datieren ist.

Gabriel Zuchtriegel (Pompeji, Parco Archeologico di Pompei), Gennaro Iovino, Ausilia Trapani;
© Gabriel Zuchtriegel, Gennaro Iovino, Ausilia Trapani 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

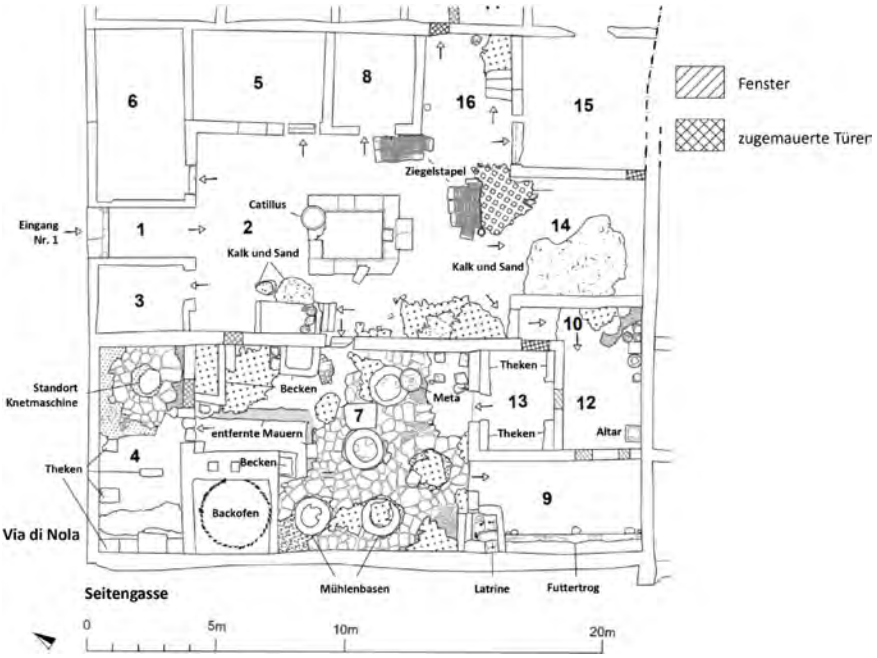


Abb. 1: Grundriss von Haus IX 10,1

Beim Vesuvausbruch des Jahres 79 nach Christus zeigte sich das Haus als Baustelle. Im Atrium lagerten größere Mengen von Kalk und Sand, etwa einhundert Dachziegel, rund dreihundert Tuffsteinblöcke und nicht zuletzt ein Catillus, der Läuferstein einer der Getreidemühlen aus dem Bäckereitrakt. In der Zusammenschau zeigt das Haus einerseits Spuren eines gewissen Wohlstands, etwa einen Marmortisch und Wandmalereien im Tablinum, dessen Rückwand mit einem bereits vom Hauseingang sichtbaren Mythenbild von Achill auf Skyros dekoriert war. Andererseits wurde ein wesentlicher Teil des Hauses eindeutig für Produktionszwecke genutzt. In Verbindung mit dem Fehlen eines äußeren Zugangs zur Bäckerei legt dies den Schluss nahe, dass es sich bei dem Haus um einen Ort handelte, an dem ganz unterschiedliche Lebenswirklichkeiten aufeinandertrafen. (G. I.)

In das Pistrinum, also den Komplex aus Mühle und Bäckerei, gelangte man nur über einen Durchgang in der Westwand des Atriums, während es weder zur Via di Nola noch zur Gasse westlich des Hauses eine Verbindung gab. Die vier Räume, aus denen sich der Trakt zusammensetzte, erfüllten im Produktionsprozess ganz spezifische Funktionen. Raum 4 fungierte als Teigmacherei, Raum 7 war in einen Backbereich mit Ofen und einen Mahlbereich mit einer kleinen angeschlossenen Latrine unterteilt, Raum 9 diente als Stall für die zum Betrieb der Mühlen benötigten Zugtiere und Raum 14 zur Lagerung von Getreidesäcken. Der Boden im südlichen Teil von Raum 7 weist ein Basaltpflaster auf, das insgesamt fünf Getreidemühlen einfasst. Von den Mühlen sind vier zylinderförmig gemauerte Basen erhalten, eine weitere wurde entfernt. Auf diese Basen müssen kegelförmige Bodensteine, sogenannte Metae, und drehbare Läufer, Catilli, aus Lavastein auf-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gesetzt gewesen sein. Von diesen Aufsätzen hat sich eine Meta direkt neben einer Mühlenbasis erhalten, hinzu kommt der schon erwähnte, ins Atrium verlagerte Catillus. (A. M.)

Für die Rekonstruktion der zermürbenden Arbeitsbedingungen, denen Männer, Frauen und Tiere in den antiken Mühlen wie derjenigen von Haus IX 10,1 in Pompeji ausgesetzt waren, verfügen wir glücklicherweise über den Augenzeugenbericht eines Esels, der in einem solchen Betrieb tätig war. Apuleius schildert in seinem Roman »Metamorphosen« die Erlebnisse des Protagonisten Lucius, der in einen Esel verwandelt und schließlich an einen Müller verkauft wird. Die Episode verdient es, an dieser Stelle vollständig zitiert zu werden, denn sie liefert wertvolle Hinweise für die Interpretation des Architekturbefundes in Pompeji – selbst wenn wir den räumlichen und zeitlichen Abstand zwischen der afrikanischen Provinz des zweiten Jahrhunderts nach Christus, aus der Apuleius stammte, und dem Pompeji der Jahre vor 79 nach Christus berücksichtigen.

»Dort ließen zahlreiche Arbeitstiere auf lauter runden Bahnen vielerlei Mühlenkarussells rotieren, und das nicht nur bei Tage, sondern ohne dass die Kreisel der Mahlmaschinen überhaupt zum Stillstand kamen, schufteten sie auch die ganze Nacht hindurch, um die Mehlproduktion nicht einschlafen zu lassen. Aber mir stellte der neue Herr, damit ich es nämlich nicht von vornherein vor dem Dienst mit der Angst bekäme, großzügig ein Luxuslogis zur Verfügung. Er gab mir diesen ersten Tag frei und ließ außerdem meine Krippe mit reichlich Futter versehen.

Doch dauerte die herrliche Muße und Fresserei nicht länger an; vielmehr schirrte man mich am folgenden Tag in aller Frühe an eine Mühle, die anscheinend die größte war. Umgehend wird mir der Kopf vermummt, ich werde auf die rundherum laufende Rinne getrieben, soll im Kreis des Außenkanals immer von neuem und immer wieder in meine eigenen Fußstapfen treten und in bestimmter Richtung ohne Ziel herumlaufen. Indessen verlor ich meinen hellen und klugen Kopf nicht so weit, dass ich mich beim Anlernen geschickt angestellt hätte. Wohl hatte ich schon oft, als ich noch Mensch unter Menschen war, solche Maschinen sich drehen sehen. Aber ich tat doch, als hätte ich nicht die leiseste Ahnung von der Sache, stellte mich blöd und blieb wie angewachsen stehen. Denn ich meinte, man würde mich als kaum geeignet und ziemlich untauglich für ein solches Geschäft zu einer anderen, jedenfalls leichteren Arbeit abstellen oder gar beurlauben und futtern lassen.

Aber meine scharfsinnige Berechnung nützte nichts und schadete nur. Denn sofort umringten mich eine Reihe Kerls mit Stöcken in der Hand, und während ich ja mit meinen verdunkelten Augen immer noch ahnungslos dastand, versetzten sie mir auf ein plötzliches Zeichen unter allgemeinem Gebrüll eine Tracht Prügel und brachten mich mit ihrem Getöse derart durcheinander, dass ich alle Gedanken ausschaltete, mich auf der Stelle wie ein Sachverständiger fest ins Geschirrband legte und mich munter auf den Rundweg machte. Nun, mein plötzlicher Gesinnungswandel brachte die ganze Gesellschaft zum Lachen!

Als der größte Teil des Tages schon vorüber ist und ich ohnehin erschöpft bin, nimmt man mir das Kummetband ab, macht mich von der Mahlmaschine los und bindet mich an die Krippe. Ich war zwar unendlich müde, sehr erholungsbedürftig und nahezu verhungert; aber die übliche Neugier lenkte mich und machte mich ziemlich unruhig, so-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass ich das reichlich vorhandene Futter Futter sein ließ und mir den unerquicklichen Fabrikbetrieb mit einem gewissen Vergnügen ansah.

Guter Gott, was gab es da für Kreaturen! Die ganze Haut mit blauen Striemen gezeichnet, den verprügelten Rücken mit ein paar verschlissenen Fetzen mehr betupft als bedeckt, einige nur mit einem winzigen Lendenschurz – alle jedenfalls so angezogen, dass die Knochen durch die Lumpen zu sehen waren! Die Stirn gezeichnet, der Kopf halbrasiert, die Füße beringt; weiter, von Geisterblässe entstellt, die Lider vom Qualm und Dunst in der Stockfinsternis entzündet bis zur Trübung des Augenlichts; und wie Boxer, die sich zum Kampf mit einer Sandkruste pudern, alle vom Mehlstaub schmutzigweiß!

Und erst meine Arbeitskameraden, was oder wie soll ich da berichten? Was waren das für alte Maulesel oder klapprige Gäule! Da standen sie um die Krippe, steckten die Köpfe hinein und kauten ihre Häckselportion: die Nacken von eiternder Wundfäule geschwollen, die schlaffen Nüstern von dauernden Hustenstößen geweitet, die Brust voller Schwären von dem unablässig reibenden Gurtband, die Rippen von lauter Prügeln bis auf die Knochen entblößt, die Hufe vom endlosen Herumrennen ungeheuerlich verklumpt und das ganze Fell starrend von Schmutzkruste, Räude und Dürre! Da ich das traurige Beispiel dieser Gesellschaft auch für mich fürchtete, an mein früheres Glück als Lucius dachte und mich an den Rand des Verderbens gestoßen sah, ließ ich trübsinnig den Kopf hängen.«[4]

Nachdem wir bereits in einem früheren Beitrag[5] die Verflechtungen von Politik und Bäckerei rekonstruiert haben, die in Haus IX 10,1 durch eine Reihe von Wahlinschriften für Aulus Rustius Verus bezeugt sind, dessen Initialen sich auch auf zwei Bestandteilen einer Mühle finden, können wir nun auch die praktischen Abläufe in den Produktionsräumen besser fassen – die »inoptabilis officinae disciplina«, den unerquicklichen Fabrikbetrieb, wie es Apuleius nennt –, die im Moment des Vesuvausbruchs teilweise außer Betrieb waren, aber doch eine treffende Bestätigung des erschütternden Bildes liefern, das in den »Metamorphosen« gezeichnet wird.

Vor dem Hintergrund dessen, was über die 36 bisher in Pompeji identifizierten Bäckereien bekannt ist,[6] sind anhand der hier beschriebenen Anlage drei Aspekte besonders hervorzuheben.

Erstens die eingeschränkte Kommunikation zwischen Wohn- und Produktionsflächen. Mit der Einrichtung der Bäckerei im Haus IX 10,1, das wahrscheinlich von einem Freigelassenen des Rustius Verus bewohnt wurde, der den Betrieb ganz oder teilweise finanzierte, entstand eine klare räumliche Trennung, die sich nicht nur in Dekoration und Einrichtung, sondern auch in unterschiedlich abgestuften Graden der Bewegungsfreiheit zeigte. Der zu Produktionszwecken dienende Bereich besaß keinerlei Verbindung nach draußen. Der einzige Ausgang führte ins Atrium des Hauses. Entgegen vorherrschender Gewohnheit war nicht einmal der Stall von der Straße aus zugänglich,[7] eine Entscheidung, die den repräsentativen Empfangscharakter des Atriums massiv beeinträchtigte und sich nur mit der Absicht erklären lässt, den Durchgang zum und besonders vom Produktionsbereich streng zu kontrollieren. Damit handelte es sich um einen Raum, in dem wir mit der Anwesenheit von Personen von sklavenartigem Status rechnen müssen, deren Bewegungsfreiheit der Besitzer einschränken wollte.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zu den schlimmsten Formen der antiken Sklaverei zählten solche, in denen jegliches Vertrauensverhältnis und jede Aussicht auf Freilassung fehlten und rohe Gewalt vorherrschte: in Steinbrüchen, Bergwerken, Galeeren und Bäckereibetrieben. Dieses Bild wird dadurch bestätigt, dass die wenigen vorhandenen Fensteröffnungen mit Eisengittern verschlossen sind. Solche Gitter finden sich sowohl am Fenster zwischen Raum 13 und 12, in dem sich das Lararium des Wohntrakts befindet, als auch am Lichtschacht von Raum 13 (Abb. 3). Vor allem der erste Fall ist aufschlussreich, handelt es sich doch dabei um ein Innenfenster zwischen zwei Räumen desselben Hauses. Es mit einem Gitter zu verschließen, kann also nicht die Funktion besessen haben, Einbrüche zu verhindern, sondern einzig dem Zweck gedient haben, die Bäckereisklaven an der Flucht zu hindern. Anders als etwa in der Vorstadtvilla von Civita Giuliana, wo eine Kontrolle der Sklaven eher durch Formen gegenseitiger Überwachung als durch physische Barrieren erreicht worden zu sein scheint,[8] trägt die Bäckerei in Regio IX Züge eines regelrechten Gefängnisses, was sich auch gut in das Bild fügt, das Apuleius und weitere antike Zeugnisse zeichnen. Einhellig beschreiben sie die Arbeit in Bäckereien als eine der belastendsten Tätigkeiten, die einem versklavten Menschen, aber auch einem Tier, zugemutet werden konnten.[9]

Abb. 2: Ansicht des Hauptraums 7 der Bäckerei mit Backofen und Getreidemühlen

Abb. 3: Eisengitter vom Lichtschacht des Raums 13

Zweitens die Rationalisierung des Raumes. Während in anderen Fällen ein gewisses Maß an wechselseitiger Durchdringung von Wohnräumen, die dem Müßiggang ihrer Hausherren dienten, und Arbeitsräumen vorzuliegen scheint – so ist etwa in der Casa dei Casti Amanti das Triclinium, der Speiseraum, zwischen Stall und Bäckerei gelegen und blickt in einen kleinen Garten, der wie geschaffen scheint, das Geschehen um sich herum zu vergessen –, ist dies bei der Bäckerei in der Regio IX nicht der Fall. Hier sind die reinen Produktionsfunktionen auf kleinstmöglichem Raum konzentriert und klar von den elegant eingerichteten Wohnräumen abgetrennt, ja regelrecht ausgelagert. Die gesamte Anlage zeichnet sich durch einen Rationalisierungsgrad aus, der sie fast schon zu einem Fließband avant la lettre macht und dem offensichtlichen Ziel dient, durch Verkürzung von Wegen und Bewegungsabläufen den Ressourcenverbrauch zu minimieren und menschliche und tierische Arbeitskraft maximal auszuschöpfen. Der Backofen ist an Raum 4 angeschlossen, in dem die Überreste von drei Opfern des Vulkanausbruchs

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gefunden wurden[10] und der dafür vorgesehen war, Teig zu formen. In der Nähe der Tür, durch die das im Südteil von Raum 7 gemahlene Mehl in Raum 4 transportiert wurde, gab es eine Öffnung, durch die die hier geformten Teiglinge direkt zum Backofen gelangten, der seinerseits von Raum 7 aus bedient wurde. Gegenüber der Öffnung zu Raum 4 besaß der Ofen eine weitere Öffnung, durch die die fertigen Brotlaibe entnommen wurden, um ihre weitere Verteilung und ihren Verkauf vorzubereiten, der mangels geeigneter Flächen allerdings nicht vor Ort erfolgt sein kann. Vergleichbar fließbandartige Anordnungen finden sich auch in anderen Bäckereien in Pompeji.[11] Der Bereich der Getreidemühlen im südlichen Teil von Raum 7 war möglicherweise nicht oder nur provisorisch überdacht und direkt an den Stall 9 angeschlossen, dessen länglicher Trog Platz für sechs oder sieben Tiere bot. Die Esel, die die Mühlsteine drehten, fristeten ihr Dasein im Wesentlichen in diesen beiden Räumen, im Halbdunkel und dem Mehlstaub der Bäckerei, »die Nacken von eiternder Wundfäule geschwollen, die schlaffen Nüstern von dauernden Hustenstößen geweitet, die Brust voller Schwären von dem unablässig reibenden Gurtband, die Rippen von lauter Prügeln bis auf die Knochen entblößt […].« Gelegentliche Liefergänge in die Stadt blieben – so schwer die dabei zu tragende Last auch war – die einzige Möglichkeit, nach draußen und an die frische Luft zu gelangen. Selbst die Lage der Latrine scheint Regeln und Ansprüchen zu gehorchen, die sich kaum von denen der ersten modernen Fabriken unterscheiden. Sie lag direkt am Mahlbereich und gestattete es dem Sklaven, die unter Schlägen und Flüchen im Kreis laufenden Tiere im Blick zu behalten.

Drittens die ›Choreographie‹ der Mühlen. Die vulkanischen Basaltplatten, die hier wie anderswo zur Pflasterung von Wirtschaftsflächen und städtischen Straßen verwendet wurden, weisen rund um die Mühlsteine eine Reihe charakteristischer Eintiefungen auf (Abb. 2). Ähnliche Eintiefungen finden sich in mehreren weiteren Bäckereien.[12] Angesichts der Härte des Basaltgesteins ist anzunehmen, dass die Eintiefungen, deren Form Fußabdrücken ähnelt, gezielt angelegt wurden, um ein Ausrutschen der Zugtiere zu verhindern und zugleich einen vorgeschriebenen Weg zu markieren: eben die »curva canalis«, die rundherum laufende Rinne, von der Apuleius spricht.

Wie ikonographische und literarische Quellen zeigen, insbesondere die Reliefs vom Grab des Eurysaces in Rom,[13] wurde eine Mühle normalerweise von zwei Eseln und einem Sklaven bewegt. Zusätzlich musste der Sklave die Tiere antreiben, den Mahlvorgang beaufsichtigen, Getreide einfüllen und Mehl entnehmen. Die unterschiedlichen Abnutzungserscheinungen sind auf unendlich viele gleichförmige Umdrehungen zurückzuführen, die der Markierung im Pflaster folgten. Diese dienten dazu, wie die Zahnräder eines Uhrwerks das gleichzeitige Rotieren der vier in diesem Bereich vorhandenen Mühlen zu synchronisieren. Der zur Umrundung verfügbare Raum war so eng bemessen, dass er nicht von den Eseln zweier Mühlen zugleich passiert werden konnte. Es galt die Bewegungsabläufe von Menschen und Tieren zu koordinieren, um zu verhindern, dass sie sich in die Quere kamen:[14] Geschah dies doch, musste der monotone Vorgang unterbrochen, das blockierte Räderwerk der Mühle gelöst und wieder in Gang gesetzt werden, was unter den ausbeuterischen Bedingungen, die sich aus der Analyse archäologischer Überreste und schriftlicher Quellen erschließen lassen, einen erheblichen Energieverlust bedeutete. Der Schmerz, wenn beim Wiederanlaufen das am Catillus befestigte Seil

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über die vernarbte Haut von Mensch oder Tier rieb, war die wirksamste Erinnerung an den »unerquicklichen Fabrikbetrieb« in der pompejanischen Bäckerei-Mühle. (G. Z.)

Aus dem Italienischen übersetzt von Julian Schreyer[15]

Anmerkungen

1 Über Teilaspekte wurde bereits früher informiert: Amoretti u.a. 2023; Zuchtriegel – Russo 2023; Comegna u.a. 2023; Scappaticcio – Zuchtriegel 2023.
2 Fadda 1975.
3 La Torre 1988; Stefani 2005.
4 Apul. met. 9.11-13; Übersetzung nach Edward Brandt – Wilhelm Ehlers mit leichten Abänderungen.
5 Scappaticcio – Zuchtriegel 2023.
6 Der aktuelle Kenntnisstand ist in erster Linie der kritischen Forschung von Nicolas Monteix zu verdanken: Monteix 2010; Monteix u.a. 2013.
7 Monteix 2010; Monteix u.a. 2013; Joshel – Hackworth Petersen 2014, 128–140.
8 Zuchtriegel – Corbino 2023.
9 Joshel – Hackworth Petersen 2014, 142–147.
10 Amoretti u.a. 2023.
11 Monteix u.a. 2013.
12 Vorkommen vergleichbarer Pistrina (mit Angabe der Häufigkeit sichtbarer Eintiefungen): Pompeji V 3,8 (2); V 4,1–2 (1); VI 2,6 (3); VI 6,17–21 (1); VII 1,36 (1); VII 2,3 (3); VII 2,22 (1); VIII 4,27 (1); IX 1,3 (1); IX 3,12 (2); IX 3,20 (3); IX 5,4 (2); IX 12,8 (2).
13 Joshel – Hackworth Petersen 2014, 125–128.
14 Vgl. Monteix 2010, 140–142.
15 Ausführlichere Version des Beitrages: G. Iovino – A. Marchello – A. Trapani – G. Zuchtriegel, La disciplina dell'odiosa baracca: la casa con il panificio di Rustio Vero a Pompei (IX 10,1), E-Journal Scavi di Pompei 8 (2023).

Literatur

Amoretti u.a. 2023: V. Amoretti – C. Comegna – G. Iovino – A. Russo – G. Scarpati – D. Sparice – G. Zuchtriegel, Ri-scavare Pompei. Nuovi dati interdisciplinari dagli ambienti indagati a fine '800 di Regio IX, 10.1.4, E-Journal Scavi di Pompei 2 (2023)

Comegna u.a. 2023: C. Comegna – C. A. Corbino – G. Iovino – A. Russo – G. Scarpati – A. Trapani – G. Zuchtriegel, Il Larario della Casa IX, 10, 1, E-Journal Scavi di Pompei 6 (2023)

Fadda 1975: N. Fadda, Gli impluvi modanati delle case di Pompei, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hg.), Neue Forschungen in Pompeji (Recklinghausen 1975) 161–166

Joshel – Hackworth Petersen 2014: S. R. Joshel – L. Hackworth Petersen, The Material Life of Roman Slaves (Cambridge 2014)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

La Torre 1988: G. F. La Torre, Gli impianti commerciali ed artigianali nel tessuto urbano di Pompei, in: L. Franchi dell'Orto (Hg.), Pompei. L'informatica al servizio di una città antica (Rom 1988) 73–102

Monteix 2010: N. Monteix, Les lieux de métier. Boutiques et ateliers d'Herculanum, BEFAR 344 (Rom 2010)

Monteix u.a. 2013: N. Monteix – S. Zanella – S. Aho – R. Macario – E. Proudfoot, Pompéi, Pistrina. Recherches sur les boulangeries de l'Italie romaine, CEFR 2013. https://doi.org/10.4000/cefr.954

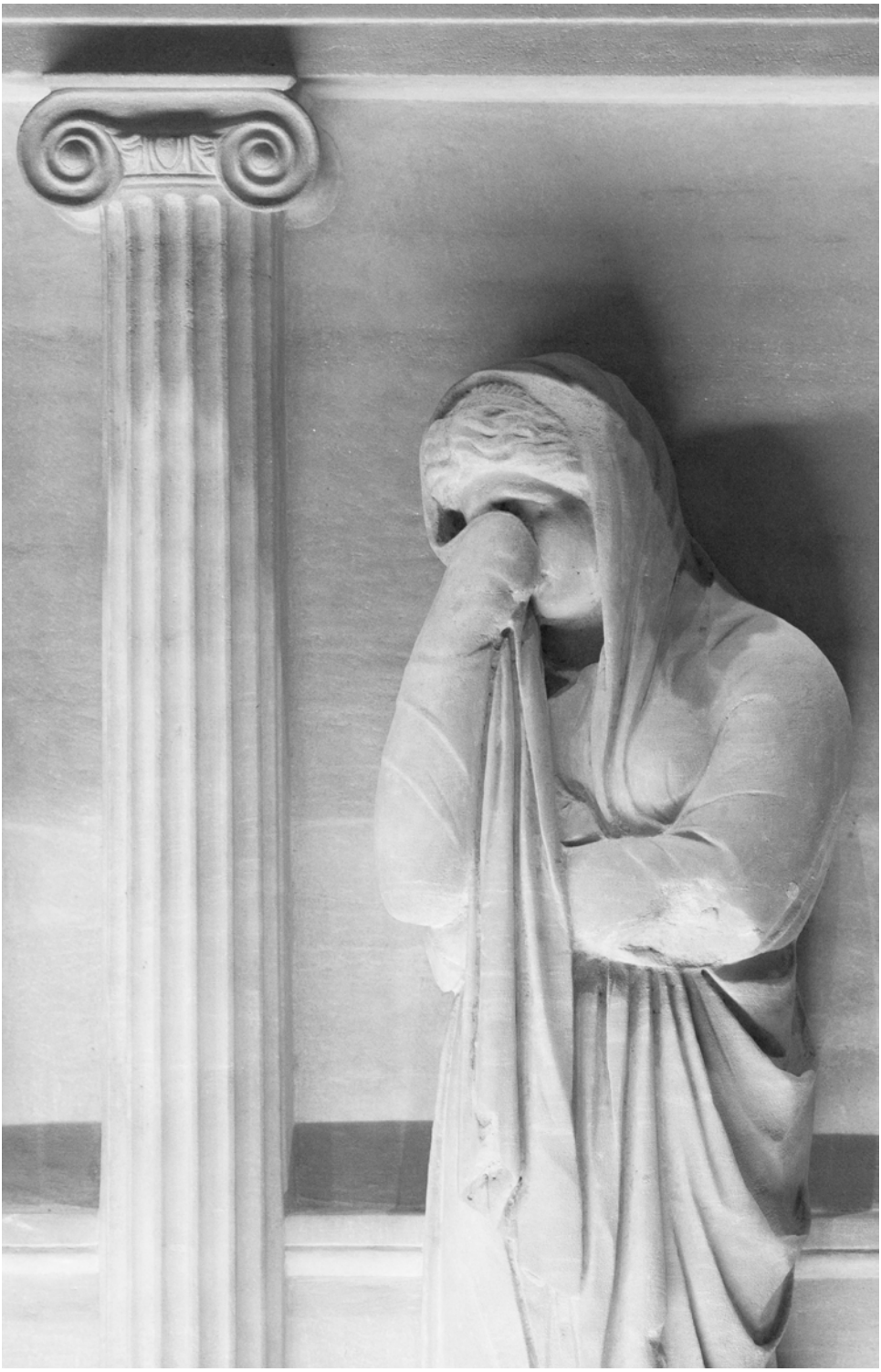
Scappaticcio – Zuchtriegel 2023: M. C. Scappaticcio – G. Zuchtriegel, Passione elettorale nelle mura domestiche. Un larario, una macina, un candidato. Nuove scoperte nella casa IX 10, 1, e il dialogo possibile tra teoria e prassi della campagna elettorale, E-Journal Scavi di Pompei 7 (2023)

Stefani 2005: G. Stefani, Pompei. Un panificio, in: G. Stefani (Hg.), Cibi e sapori a Pompei e dintorni (Castellammare di Stabia 2005) 139f.

Zuchtriegel – Corbino 2023: G. Zuchtriegel – C. A. Corbino, Of Mice and Men. New discoveries in the servants' quarters of the Roman villa of Civita Giuliana near Pompeii, E-Journal Scavi di Pompei 5 (2023)

Zuchtriegel – Russo 2023: G. Zuchtriegel – A. Russo, Una natura morta con xenia dallo scavo della casa IX 10, 1 a Pompei, E-Journal Scavi di Pompei 3 (2023)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IHRE
GESELLSCHAFTLICHE
ROLLE
tritt in ein unproportionales
Verhältnis zu ihrer
literarischen Leistung.
Sie korreliert jedoch
wiederum mit der
Vereinnahmung ihrer
geistigen Arbeit durch
sozial höhergestellte
Autoren

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010116

Zur Soziologie des antiken Autors

Markus Hafner

> »Wer baute das siebentorige Theben?
> In den Büchern stehen die Namen von Königen.
> Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?
> Und das mehrmals zerstörte Babylon –
> Wer baute es so viele Male auf? […]«[1]

Bertolt Brechts Gedicht »Fragen eines lesenden Arbeiters« von 1936 beinhaltet einen kritischen Fragenkatalog, mit dem sich das lyrische ›Ich‹ an die etablierte Geschichtsschreibung wendet. Warum wurden und werden bedeutende Monumente oder historische Ereignisse stets ausschließlich auf berühmte Baumeister oder Einzelfiguren wie Alexander den Großen, Julius Cäsar oder Philipp von Spanien zurückgeführt? Die kritischen Fragen dieses ›Ich‹ lassen sich auf gängige Formen der Literaturgeschichte übertragen, die nach wie vor von einer Historiographie ›des Autors‹ geprägt ist.[2] So ließe sich mit Brechts Leser nachhaken, weshalb sich Auktorialität in aller Regel um wenige prominente Figuren zentrieren und andere schöpferisch Tätige in deren Umkreis ausschließen konnte. Denn auch die Literaturgeschichte orientiert sich in aller Regel an sogenannten großen Originalen, die sie gleich Säulenheiligen umkreist. Wollen kritische Leserinnen und Leser jedoch das Fußvolk der antiken Verfasser und Mitverfasser hinter den »Namen von Königen« eruieren, so ist schnell eine Grenze erreicht.

Betrachtet man Freiheit im Kontext der Autonomie, selbst als Autorin oder Autor zu gelten und für eigene urheberische Leistungen Anerkennung und Aufmerksamkeit zu erhalten, so war und ist eine solche ›auktoriale Freiheit‹ von Textproduzenten weder in der Antike noch in der Moderne selbstverständlich, und zwar bis in unsere Gegenwart hinein. Bekräftigt wurden diese Zweifel durch Roland Barthes' berühmte Proklamation, der Autor sei als interpretatorische Instanz verstorben.[3] Rettungsversuche einer Teilautonomie wie derjenige Michel Foucaults, gemäß dem Autorinnen und Autoren in der öffentlichen Sphäre über den Autornamen als Zuschreibungsinstanz immerhin eine

Markus Hafner (Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Antike, Fachbereich für Klassische Philologie);
markus.hafner@uni-graz.at;
https://orcid.org/0000-0003-3578-5517;
© Markus Hafner 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gesellschaftliche ›fonction d'auteur‹, eine Autorfunktion, ausübten,[4] erscheinen dabei reduktiv. Sie überdecken die im Grunde multiauktorialen Funktionen und Tätigkeiten, welche die Textproduktion hinter den großen Autornamen und ›Genies‹ der Literaturgeschichte kennzeichnen. Denn der monistische Anspruch der Autorfunktion und die Konzentration auf den Autornamen werden der tatsächlichen Varianz herstellender Akteure im literarischen Feld nicht gerecht[5] – die Kritik des lesenden Arbeiters bleibt in diesem Sinne nach wie vor virulent.

Blickt man auf die mitarbeitenden Akteure im Bereich der antiken Literatur, die oftmals aus unfreien Verhältnissen und niedriggestellten Milieus stammten, die sich aufgrund ihrer Verarmung in Abhängigkeit begaben oder gar selbst Sklaven waren, so ergibt sich ein ernüchterndes Bild. Obwohl literarische Souffleure, Materialsammler und Ghostwriter die antike Textproduktion mitprägten, wird ihre Urheberschaft für gewöhnlich vernachlässigt und in den überlieferten Texten zumeist verschwiegen. Über das Personal der Sekretäre, Schreiber, Grammatiker, Steno- und Kalligraphen, Bibliothekare und weiterer textueller Hilfsarbeiter, die oftmals aus dem griechischen Osten stammten, ist kaum etwas bekannt, von prominenten Ausnahmen wie Marcus Tullius Tiro einmal abgesehen.[6] Im selben Zuge wurden und werden ursprünglich kooperative sowie vernetzte Schaffensprozesse in monopolisierender Zuspitzung einzelnen Mitgliedern einer elitären Statusgemeinschaft zugewiesen. Bezüglich der Frage nach Freiheit oder Unfreiheit dieser Akteure gehen damit, sofern man den antiken Zeitraum betrachtet, sozialer und auktorialer Status ein klares Äquivalenzverhältnis ein. Damit verbunden ist die generelle Frage, wer im sozialen Gefüge des literarischen Felds überhaupt die Freiheit besaß, ein Autor zu sein.

Die Literatur der Kaiserzeit bietet hierfür signifikante Beispiele, da bereits seit dem 2. Jahrhundert vor Christus, jedoch verstärkt dann in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten immer mehr Gebiete des griechisch geprägten Ostens in den politischen Machtbereich Roms getreten waren. Zugleich verursachten Griechenlandverehrung und Philhellenismus der römischen Eliten einen enormen Bedarf an Bildungsvermittlern aus den hellenisierten Gebieten des Mittelmeerraums. Viele spätere Hauslehrer, Grammatiker oder Literaten kamen in diesem Zuge als Sklaven nach Rom. Dabei gingen kulturelle Hegemonie der Griechen und politische Hegemonie der Römer ein paradoxes Verhältnis ein, wie der Dichter Horaz betont: »Das eroberte Hellas eroberte seinen rauen Besieger und führte die Künste / im bäuerlichen Latium ein«.[7] Aus dieser Situation heraus ergab sich das weitere Phänomen, dass römische Autoren der Oberschicht griechische Schriftsteller von niedrigem sozialem Status, doch hohem kulturellem Prestige vereinnahmten und somit ›literarisierten‹.

Zwei repräsentative Fälle verdeutlichen diese Aneignung: Zum einen nutzte der römische Fabeldichter Phaedrus im ersten Jahrhundert nach Christus die literarische Autorität des legendären Sklaven Äsop. Phaedrus habe dessen Prosafabeln laut seiner Eigenwerbung raffiniert und modernisiert.[8] Der Name Äsop dient Phaedrus zur Wertsteigerung seines Fabelprojekts.[9] Auch auf dem Kunstmarkt, so beschreibt Phaedrus ebenso programmatisch wie selbstironisch seine Marketingstrategie, erziele angebliches Alter bessere Verkaufszahlen als moderne Qualität.[10] Der herumreisende, zeitlebens unfreie Erzähler Äsop habe laut Phaedrus kein geschlossenes Werk hinterlassen und sei zwar »auctor«, doch kein vollendeter Literat gewesen. Sein sozial wie auktorial prekärer Status

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scheint damit die Aneignung durch Phaedrus zu legitimieren. So dient Äsop als attraktiver Anstrich für das Fabelprojekt des römischen Dichters, den die neuere Forschung in einer gesellschaftlichen Elite literarischer Connaisseurs lokalisiert.[11]

Zum anderen sei das Beispiel des phrygischen Philosophen Epiktet genannt, eines unter Nero freigelassenen Sklaven, dessen Lehrgespräche – griechisch ›diatribai‹, lateinisch ›dissertationes‹ – durch seinen Schüler Arrian von Nikomedien im 2. Jahrhundert nach Christus zusammengestellt wurden. Der Feder des einflussreichen Politikers und Historiographen Arrian, der auch als Alexanderhistoriker hervortrat, entstammen insgesamt vier Bücher von Mitschriften zu Epiktets mündlichen Erörterungen. Die Widmungsepistel an einen Lucius Gellius deutet klar darauf, dass Arrian mittels seines berühmten Philosophielehrers literarische Reputation erstrebte.[12] Wie bereits Xenophon, der in den »Memorabilien« sein Sokratesbild verewigte, hatte Arrian den Anspruch, Epiktets mündliche Lehre durch seine Mitschriften, ›hypomnemata‹, für die Nachwelt zu verewigen. Somit wurde der aus dem Ritterstand stammende Arrian – trotz der Bescheidenheitstopik in der Epistel – zum Hauptautoren eines literarischen Werks, unter dessen Namen es fortan kursieren sollte. Dies zeigt sich anhand der Textüberlieferung, die Arrian noch vor Epiktet als Autoren kennzeichnete, wie die Buchtitel der zentralen Handschrift, des Oxforder Codex Bodleianus, bezeugen: »Arrian. Lehrgespräche Epiktets«.[13] So deutet auch dieser Fall auf die literarische Aneignung eines aus unfreien Verhältnissen stammenden Autors durch einen Angehörigen der Oberschicht.

Während Äsop oder Epiktet in der Literaturgeschichte immerhin Namen und Autorstatus behielten, meinte es das Schicksal mit den meisten im Literaturbetrieb Tätigen weit schlechter. Man denke an die Massen der als sogenannte Auxiliartexte betrachteten, anonymen Kommentare. Die Urheberschaft solcher Texte, die in aller Regel von niedrig gestellten Grammatikern und Materialsammlern herrührten, wurde in der Regel gänzlich anonymisiert. Der syrische Schriftsteller Lukian, dessen griechisches Œuvre seinen eigenen sozialen Aufstieg in die römische Oberschicht bezeugt, berichtet im zweiten Jahrhundert nach Christus in satirischer Einkleidung, wie die Arbeit griechischer Gebildeter in Diensten der römischen Nobilität ausgenutzt werde. Die hierarchisch höherstehenden ›patroni‹ schmückten sich selbst mit der literarischen Bildung ihrer Untergebenen und umgäben sich damit wie mit einem Accessoire.[14] Die aus dem griechischen Osten des Imperiums stammenden Hauslehrer erhofften sich ein freiheitliches Leben im Glanz der exklusiven römischen Oberschicht, scheiterten jedoch laut Lukian an der fehlenden gesellschaftlichen Durchlässigkeit.[15]

Die Statusasymmetrie zwischen den prekären literarischen Vermittlern und den Bildung konsumierenden Oberschichtsangehörigen kulminiert in einer Schilderung des Historikers Tacitus. Wie es in den Nerobüchern der Anfang des zweiten Jahrhunderts nach Christus verfassten »Annalen« heißt, beutete der Kaiser selbst unbekannte Dichter als Ghostwriter für seine Produktion aus. Zwar ergänzten sie Neros dichterische Versuche gekonnt, doch blieben sie letztlich anonym.[16] Die Monopolisierung des Autorstatus durch den Princeps verdeutlicht, wem die ultimative Entscheidungsgewalt darüber, wer Autor sein durfte, zukam. Zugleich dürfte die Schilderung der kollektiven Autorschaft hinter Neros heterogen wirkenden Texten[17] ein Seitenhieb auf die unter Neros Namen überlieferten Gedichte sein, die laut Sueton »in öffentlichen Latrinen« rezitiert wurden.[18] Lukian wie Tacitus illustrieren somit, wie Heere anonymer Philologen, Dichter

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Grammatiker als literarische Zuarbeiter für die römische Hautevolee, bis hin zum Kaiser, operierten.

Dem kaiserzeitlichen Biographen Sueton aus dem ersten respektive zweiten Jahrhundert nach Christus kommt hierbei insofern eine besondere Bedeutung zu, als er in seinen Kurzbiographien »Über Grammatiker und Rhetoren« den sozialen wie auch den auktorialen Status solch subliterarischer Akteure explizit thematisiert. In Vita 8 resümiert Sueton das Leben des armen syrischen Philologen Marcus Pompilius Andronicus aus dem ersten Jahrhundert vor Christus, der sich aufgrund seiner Mittellosigkeit – »adeo inops atque egens« – gezwungen sah, sein Kommentarwerk zum römischen Epiker Ennius an einen anderen Autoren weiterzuverkaufen. Der Grammatiker Orbilius habe das Werk schließlich rückerstanden, so dass es fortan wieder unter dem Namen des Pompilius zirkulierte. Die Anekdote weist freilich allerlei Unstimmigkeiten auf.[19] So galt Orbilius selbst als arm sowie eifersüchtig und habe erst nach Pompilius in Rom gelebt.[20] Zudem ist unklar, warum der anonyme Käufer oder Orbilius das Werk nicht selbst publizierten. Zuletzt war in der Antike, lange vor der Existenz eines Urheberrechts, Autorschaft im Sinne eines intellektuellen Eigentums nicht veräußerbar. Selbst wenn das physische Werk in Buchform den Besitzer wechselte und unter dessen Namen kursierte, musste dieser nicht unbedingt als neuer Autor gelten.

Meiner Ansicht nach rückt die Anekdote trotz ihrer Widersprüche insgesamt die Äquivalenz von sozialem und auktorialem Status deutlich in den Fokus. Pompilius war letztlich nicht in der gesellschaftlichen Position, um als selbständiger und freier Autor eines Werks zu firmieren. So illustriert der Text, wie schwer es einem prekären Grammatiker in der Antike fallen musste, einen autonomen Autorstatus zu erreichen.

Letzteres treibt eine weitere Biographie Suetons auf die Spitze. Seine Vita 10 behandelt einen früheren Sklaven, den Philologen Lucius Ateius, den man für seine vielseitige ›doctrina‹, Gelehrsamkeit, rühmte. Der Freigelassene aus Athen war in Rom als Materialbeschaffer für berühmte Autoren tätig. Sein Hauptwerk trug den vielsagenden Titel »Hyle« – Holz, Baustoff – und umfasste 800 (!) Buchrollen, in denen Ateius Material aus verschiedensten Disziplinen zusammengetragen hatte. Ateius verfügte über beste Kontakte in das Netzwerk der römischen Historikerszene des ersten Jahrhunderts vor Christus. So scheint er in einer Klientelbeziehung mit Sallust und später mit Asinius Pollio gestanden zu haben. Dem einen assistierte er mit einer Zusammenfassung zu Ereignissen der römischen Geschichte, dem anderen gab er stilistische Hinweise zur Abfassung einer ›historia‹. So half er einerseits mit inhaltlichen Stoffen und Themen aus und kontrollierte andererseits die Form der entstehenden Geschichtswerke. Laut Sueton habe er seinen beiden römischen Auftraggebern sogar Tipps zur Schärfung ihres Schreibstils gegeben. Stilistische Individualität wird jedoch gerade dadurch konterkariert, dass es in Suetons Augen ausgerechnet der sonst unbekannte Ateius war, dessen literarischer Fußabdruck hinter den Geschichten der renommierten Schriftsteller hervortrat.

Die Biographien offenbaren, dass der soziale Status von Grammatikern wie Pompilius und Ateius es diesen versagte, in der Öffentlichkeit als selbständige Autoren aufzutreten. Sueton legt den Fokus gerade auf die Konsequenzen der prekären gesellschaftlichen Position. So konnte Pompilius erst durch fremde Hilfe als Verfasser seines philologischen Kompendiums erscheinen; und Ateius fungierte als fleißiger Ghostwriter für die römischen Literaturgranden, wurde jedoch selbst nicht offiziell als Autor kenntlich. Ganz im

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gegenteil scheint er sein Material freiwillig zur Ausbeutung durch andere Schriftsteller angepriesen zu haben.[21]

Die paradigmatischen Grammatikerbiographien lenken den Blick auf den prekären auktorialen Status sozial niedriggestellter Personen. Ihre gesellschaftliche Rolle, so hat dieser Beitrag zu zeigen versucht, tritt dabei in ein unproportionales Verhältnis zu ihrer literarischen Leistung. Sie korreliert jedoch wiederum mit der Vereinnahmung ihrer geistigen Arbeit durch sozial höhergestellte Autoren. Gemäß der Äquivalenz sozialer und auktorialer Rolle konnte die Urheberschaft unfreier Personen angezweifelt, hinterfragt oder von anderen absorbiert werden; bisweilen war sie auf elitäre Akteure angewiesen, um, sofern nicht bereits negiert, mit gewissen Einschränkungen bestätigt zu werden. Erst wenn man, wie Sueton, die Perspektive auf Autorennetzwerke erweitert, treten die ansonsten vergessenen Hintermänner des literarischen Feldes umrisshaft hervor, die genau wie die bei Bertolt Brecht anfangs erwähnten Hilfsarbeiter keinen Platz in der Geschichte gefunden haben. Die hier behandelten, äußerst spärlichen Zeugnisse zu diesen Akteuren drehen sich um eine Frage, die antike Texte in aller Regel verschweigen: wem die Freiheit zugesprochen wurde, als Autor zu gelten und eine auktoriale Funktion – im Sinne Foucaults – auszuüben.

Zuletzt soll erneut der syrische Satiriker Lukian zu Wort kommen. In seiner Schrift »De mercede conductis potentium familiaribus«, von Christoph Martin Wieland frei mit »Das traurige Los der Gelehrten« übersetzt, warnt Lukian griechische Gebildete – nämlich schutz- und mittellose Hauslehrer, Grammatiker und Literaten – davor, in einer Anstellung bei einem reichen römischen Patron den Rest ihrer ›eleutheria‹, Freiheit, aufs Spiel zu setzen. Dabei überschneiden sich bei Lukian faktische soziale Unfreiheit sowie metaphorische Unterwerfung: »wisse, dass du all dies: das Geschlecht, die Freiheit und die Vorfahren an der Schwelle zurücklassen wirst, in dem Moment, wenn du dich selbst zu solchem Dienst verkaufst und hineingehst. Denn die Freiheit – Eleutheria – wird nicht mit dir zusammen hineintreten wollen, da du zu so unedlen und unterwürfigen Dingen hineingehst. Ein Sklave also bist du, selbst wenn du dich gewaltig ärgern wirst über die Bezeichnung, und nicht bloß eines einzigen, sondern vieler Herren Diener wirst du notwendigerweise sein…«[22]

Anmerkungen

1 Brecht 1997, 32.
2 Zur ›Wiedergeburt‹ des Autors in der Forschung: Jannidis u.a. 2002.
3 Barthes 1968.
4 Foucault 1969.
5 Zum frühgriechischen-klassischen Bereich: Hafner 2023.
6 Londa 2023.
7 Hor. epist. 2, 1, 156–157a.
8 Phaedr. 1, prol. 2: »polivi versibus«; Phaedr. 4, prol. 13: »vetusto genere – rebus novis«.
9 Phaedr. 5, prol. 5: »pretium […] maius«.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

10 Phaedr. 5, prol. 8: »fucatae plus vetustati favet«; Phaedr. 5, prol. 9: »bonis praesentibus«.
11 Gärtner 2011.
12 Wirth 1967.
13 Long 2002, 42.
14 Lukian. Merc. Cond. 36.
15 Hafner 2017.
16 Tac. ann. 14, 16.
17 Tac. ann. 14, 16: »non impetu et instinctu nec tenore uno fluens«.
18 Suet. fr. 5 FPL Blänsdorf.
19 Kaster 1995, 125–127.
20 Suet. Vit. 9.
21 Suet. Vit. 10, 5 aus dem Brief an Hermas: »hylen nostram aliis memento commendare«.
22 Lukian. Merc. Cond. 23.

Literatur

Barthes 2000: R. Barthes, La mort de l'auteur, Manteia 5, 1968, 12–17 (dt. »Der Tod des Autors«, in: Jannidis u.a. 2000, 185–193)

Brecht 1997: B. Brecht, Ausgewählte Werke in sechs Bänden 3. Svendborger Gedichte (Frankfurt 1997)

Foucault 2000: M. Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur?, Bulletin de la Société française de philosophie 63, 1969, 75–104 (dt. »Was ist ein Autor?«, in: Jannidis u.a. 2000, 198–229)

Gärtner 2011: U. Gärtner, Maske, Perle, Feile, Lyra – Phaedrus, die literarische Gattung und die klassische Bildung, Hermes 139, 2011, 216–248

Hafner 2017: M. Hafner, Lukians Schrift »Das traurige Los der Gelehrten«. Einführung und Kommentar zu De Mercede Conductis Potentium Familiarbus, lib. 36 (Stuttgart 2017)

Hafner 2023: M. Hafner, Funktion, Stimme, Fiktion. Studien zu Konzeptionen kooperativer Autorschaft in frühgriechischer und klassischer Literatur (München 2023)

Jannidis u.a. 2000: F. Jannidis – G. Lauer – M. Martínez – S. Winko (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft (Stuttgart 2000)

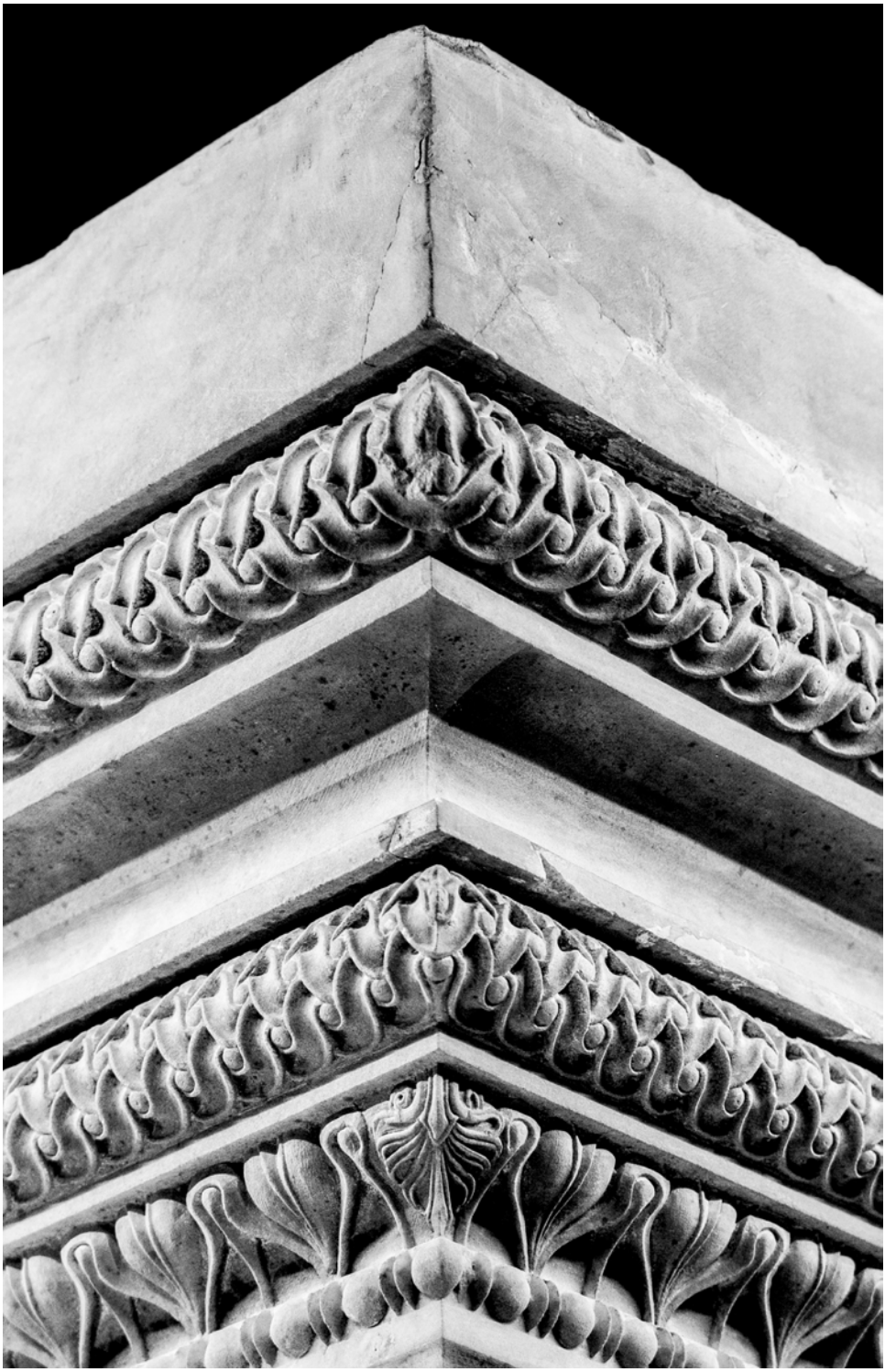
Kastner 1995: R. A. Kaster, C. Suetonius Tranquillus. De Grammaticis et Rhetoribus. Edited with a translation, introduction, and commentary (Oxford 1995)

Londa 2023: C. Londa, Paraliterary Labor and the Social Conditions of Roman Authorship. From Cicero to Pliny the Younger (Diss. Yale University 2023)

Long 2002: A. A. Long, Epictetus. A Stoic and Socratic Guide to Life (Oxford 2002)

Wirth 1967: T. Wirth, Arrians Erinnerungen an Epiktet, MusHelv 24, 1967, 149–189

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

WER IN WINCKELMANNSCHER TRADITION unverblümt von der Freiheit des Künstlers in der griechischen Antike spricht, gilt in Fachkreisen heute zumeist als naiv

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010117

Freiheit qua Unterordnung

Nikolaus Dietrich

Wer in Winckelmannscher Tradition unverblümt von der Freiheit des Künstlers in der griechischen Antike spricht, gilt in Fachkreisen heute zumeist als naiv. Zu den methodischen Grundüberzeugungen klassisch archäologischer Bildwissenschaft in Deutschland seit ihrer soziologisch-historischen Wende in den siebziger und achtziger Jahren gehört es, dass die griechischen Künstler in ihren gestalterischen und ikonographischen Entscheidungen im Wesentlichen die Wünsche ihrer Auftraggeber und der Käufer ihrer Werke realisierten. Vorstellungen von künstlerischer Freiheit, wie sie für das moderne Künstlerbild konstitutiv sind, gelten schlicht als anachronistisch. An die Stelle der Freiheit der in ihrem gesellschaftlichen Rang eher niedrig stehenden Künstler – körperlich arbeitende ›banausoi‹, Handwerker – trat die Freiheit ihrer Auftraggeber und Kunden aus der Schicht der ›kalokagathoi‹, der ›Schönen und Guten‹. Damit ließ ausgerechnet die Generation der sogenannten Achtundsechziger die Geschichte der griechischen Kunst zu einer Geschichte der herrschenden Klasse werden und stellte die (Kunst-)Handwerker, die »héros secret[s] de l'histoire grecque« gemäß dem bekannten Ausspruch des kommunistischen französischen Althistorikers Pierre Vidal-Naquet,[1] unter den Scheffel.

Diese Lehrmeinung, wonach ›der Künstler‹, wenn es ihn denn überhaupt gab und er – natürlich ›er‹! – keine reine moderne Projektion ist, jedenfalls nicht frei war, wurde in den letzten zwei Jahrzehnten vor allem außerhalb des deutschsprachigen Raumes wesentlich differenziert.[2] Wenngleich die reine Lehre vom ›toten Autor‹ in der griechischen Kunst somit gebrochen ist, nähert man sich seiner ›Freiheit‹ nur mit äußerster Vorsicht. Um diese gehemmte Debatte ein Stück weit zu entkrampfen, möchte ich im Folgenden versuchen, für diese Freiheit – ohne Anführungszeichen! – einen klar umrissenen Raum aufzuzeigen. Ich werde mich dabei auf die Vasenmalerei konzentrieren, welche ein Musterbeispiel sowohl für den handwerklichen Charakter griechischer Kunst darstellt als auch für ihre erstaunliche Qualität, Vielgestaltigkeit und kreative Dynamik.

Nikolaus Dietrich (Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie);
nikolaus.dietrich@zaw.uni-heidelberg.de;
© Nikolaus Dietrich 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zuvor sei jedoch nochmals daran erinnert, was die kategorische Ablehnung der Idee künstlerischer Freiheit in der Antike für die Forschung so attraktiv machte. Die Freiheit der Vasenmaler als bestimmenden Faktor für die konkrete Gestalt und Ikonographie der Bilder auszuschalten, ist für das Projekt historischer Deutung von Bildern[3] geradezu maßgeschneidert. Sind die Vasenbilder dem attributionistischen Künstlerdiskurs Beazleyscher Prägung[4] einmal entzogen, wie es mit der wegweisenden französischen Sammelpublikation der »cité des images« von 1984 passiert war ,[5] werden sie zur beinahe unerschöpflichen Quelle der Mentalitätsgeschichte.

Wenn die Vasenmaler nämlich nur das taten, was ›man‹ sich als Kunde wünschte, können Vasenbilder als ungebrochene Widerspiegelung dessen verstanden werden, was die wesentlichen Interessen und virulenten Themen im gesellschaftlichen Diskurs der Zeit waren. Doch wer ist ›man‹? Die athenische Käuferschicht von attischer Luxuskeramik wird sich zwischen Archaik und Klassik, Tyrannis und Demokratie des sechsten und fünften Jahrhunderts vor Christus kaum verändert haben, ebenso wie die Kontinuitäten in den wesentlichen Interessen der Elite gegenüber den Veränderungen deutlich überwiegen.[6] Vor allem aber: Weder die Vasenmaler noch die Käufer können wir nach den Gründen ihrer Vasengestaltungs- beziehungsweise ihrer Kaufentscheidung fragen. Die Vasen selbst dagegen können wir uns angucken.

Die Schale: Herrin im Gefüge der Unfreiheiten

Eine sogenannte Kleinmeisterschale[7] aus der Heidelberger Antikensammlung, die um 550 vor Christus in Athen getöpfert und bemalt wurde, soll im Folgenden als Leitbefund dienen, um der Freiheit der Vasenmaler auf die Spur zu kommen. Die Außenseiten tragen, wie für Schalen diesen Typs üblich, statt eines Bildfrieses einen Schriftzug; hier die ausgesprochen häufig zu findende Inschrift »chaire kai piei eu«, »Freue Dich und trinke ordentlich!«, mit der die Schale dem Trinker[8] einen Gruß entbietet und ihn zum Trinken ermuntert (Abb. 1).[9] Dass der gleiche Schriftzug auf der gegenüberliegenden Außenseite wiederholt wird, ist definitiv kein Ausweis von Gestaltungsfreiheit seitens des Vasenmalers. Stattdessen stellt der Vasenmaler seine Beherrschung der Kulturtechnik des Schreibens, die es ihm im Prinzip ermöglichen würde, seinen eigenen Botschaften Gehör zu verschaffen, ganz in den Dienst der Schale. Der Töpfermaler[10] überlässt seine Stimme der Schale, um diese Einladung zum Trinken auszusprechen. Man könnte auch sagen: Der Schriftzug auf der Schale wiederholt die Botschaft des Gastgebers an seine Gäste. Bedenkt man, dass Schalen beim griechischen Gelage auch zwischen den einzelnen Gelageteilnehmern herumgereicht wurden, so fügt sich der Schriftzug auch noch reibungslos in eine andere Kommunikationssituation ein. Im Akt des Weiterreichens der Schale sprechen sich die Gelageteilnehmer mit diesem einladenden Gruß auch untereinander an.[11] Kurz gesagt: Der Schriftzug und die darin enthaltene Botschaft verbleiben ganz im geschlossenen, sozial homogenen und elitären Kommunikationsraum der Symposionsgemeinschaft.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Attisch-schwarzfigurige ›Kleinmeisterschale‹ um 550. Heidelberg, Universität: Außenseite

War der Töpfermaler dieser Schale also eine Funktion der Wünsche der Symposiasten wie auch der potenziellen Käufer seiner Produkte, mithin das Instrument[12] von deren Freiheit? Die Antwort kann hier – vorläufig zumindest – nur ›ja‹ lauten. Vorläufig, da es, wie ich gerne zeigen würde, eine andere, präzisere Weise gibt, die gestalterischen Abhängigkeiten zu fassen, denen der Töpfermaler unterliegt. Dafür kurz ein Blick auf die andere Seite der Produzenten-Konsumenten-Beziehung.

Wie frei sind eigentlich die Symposiasten im Umgang mit ihren Schalen? Wie in rezenter Forschung hervorgehoben wurde,[13] erweist sich eine Trinkschale von solch ausladender Form als ziemlich präskriptiv bezüglich des Trinkverhaltens ihrer Nutzerinnen und Nutzer; vor allem, wenn man mitbedenkt, dass man gemäß verfeinerter Sitte eine derartige Schale am Fuß zu fassen und zum Mund zu balancieren hatte, um dann am Wein mehr zu nippen als tüchtige Schlucke daraus zu trinken. Die scheinbar so ungetrübt positive und auffordernde Willkommensbotschaft »chaire kai piei eu«, die standardmäßig auf Kleinmeisterschalen zu finden ist, ließe sich durchaus auch im Hinblick auf den präskriptiven Aspekt der Schale für die Trinker und ihr Verhalten lesen; dies, insofern das »piei eu«, »trinke gut!«, sowohl die semantischen Schattierungen von »nimm einen ordentlichen Schluck!« als auch von »trinke ordentlich und nicht maßlos!« anbietet.

Die Inschrift bringt letztlich auf den Punkt, worum es bei einer guten Weinschale geht. Sie soll ein Instrument der Freuden des Gastmahls sein, welches das ›gute Trinken‹ ermöglicht, insofern man aus ihr zwar gut trinken, aber nicht bechern kann. Die Schale würde somit »chaire kai piei eu« sagen, auch ohne dass dies darauf geschrieben

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stünde. In der Schale kondensiert sich eine bestimmte Ethik des Trinkens, die technisch für die Produzenten der Schale und deren Nutzer gleichermaßen bindend ist – einmal bezüglich der Technik der Herstellung, ein andermal bezüglich der Technik der Benutzung.

Damit noch einmal zurück zur oben gestellten und vorläufig positiv beantworteten Frage, ob der Töpfermaler dieser Schale eine Funktion der Wünsche der Symposiasten ist. Produzenten und Konsumenten sind beidseitig an die Schale, die weder ›irgendwie‹ gemacht werden will noch ›jegliches‹ mit sich treiben lässt, gebunden. Es wäre daher angemessener, die Einschränkungen der gestalterischen Freiheit, denen der Töpfermaler unterliegt, auf die Schale mit ihrer spezifischen Morphologie und Affordanz zu schieben anstatt auf deren Käufer; dessen geheimer Wunsch mag zuweilen ja möglicherweise doch eher das Bechern als das Nippen gewesen sein. An die Stelle des unbestimmten ›man‹ des Kundenwunsches möchte ich also den materiellen und konkreten, gleichzeitig aber ideologisch nicht neutralen Gegenstand der Trinkschale selbst setzen. Die Trinkschale ist es, die sowohl die Freiheit des Künstlers als auch die Freiheit des Symposiasten einschränkt und die deren jeweiliges Handeln in bestimmten Bahnen hält.

Immergleiche Schalen und ihre Überraschungsmomente

Nun zeichnen sich Trinkschalen, genauso wie alle anderen Typen attischer Feinkeramik, bekanntlich durch ein erstaunlich hohes Maß an typologischer Konsistenz von Morphologie und Dekorationsschemata aus. Das Töpfern und Dekorieren einer individuellen Schale geschieht also stets innerhalb eines in den Grundzügen definierten typologischen Rahmens. Dieser Rahmen legt in etwa fest, welche Zonen der Vasenwand mit ornamentalem Schmuck versehen werden, wo Bildfelder zu liegen haben, oder, im Fall von Kleinmeisterschalen, wo ein Schriftzug erscheinen soll. Zu welch repetitiven Ergebnissen dieses kunsthandwerkliche Arbeiten in typologisch festgelegten Bahnen führen kann, dafür können die mit wenigen Variationen immer gleichen Außenseiten von Kleinmeisterschalen diesen Typs Zeuge stehen.

Ein Moment der Überraschung besitzt nun aber das Innere dieser und anderer typgleicher Schalen. Was man als Symposiast im Inneren dieser Schale zu sehen bekommt, wird nämlich erst dann deutlich, wenn man den Wein in der Schale ausgetrunken hat. Wer die Heidelberger Schale austrinkt, dem erscheint Herakles, der den Erymantischen Eber geschultert hat und dabei ist, sich schwer bepackt wieder aufzurichten (Abb. 2). Das ist für sich genommen kein besonders ausgefallenes Bildthema. Dennoch wären zahlreiche andere Bildthemen im Schalentondo ebenfalls möglich gewesen: andere Mythenbilder etwa oder die Vorstellungswelt anregende Bilder aus der ›Lebenswelt‹, zum Beispiel Bilder homoerotischer Annäherung oder Bilder von Einzelwesen erschreckender, bedrohlicher, betörender, wundersamer Art wie Gorgonen, Sirenen, Delphine, Kentauren und viele andere mehr.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2: Dieselbe Schale wie Abb. 1: Innenbild

Was zwischen allen Varianten der bildlichen Füllung des Tondos von Kleinmeisterschalen fast ausnahmslos gleich bleibt, ist die Rahmung des Tondos. Sie weist dieselbe Repetitivität auf wie die sehr gleichförmigen Außenseiten der Schale mit ihrer minimalistischen, typologisch vollkommen festgelegten Dekoration. Der Kontrast zwischen der festgelegten, quasi vom Gefäßtyp dem Töpfermaler aufoktroyierten, allgemeinen Morphologie und Struktur der gemalten Dekoration der Schale einerseits und der höchst variablen Füllung des Bildfelds andererseits, das darauf wartet, trinkend aufgedeckt zu werden, ist sehr ausgeprägt. Für die Symposiasten ist das Tondo der in ihrer Handhabung präskriptiven Schale ein Feld der Überraschung und ästhetischen Unterhaltung. Für den Töpfermaler ist das Tondo der Schale, deren Dekorationsstruktur er sich ansonsten unterordnet,[14] ein Feld der gestalterischen Freiheit.

Freiheit im System des Dekors

Diese Freiheit erlaubt durchaus auch das mehr oder weniger subtile Unterlaufen des aristokratischen Wertesystems, in welchem das Symposion steht. Eine spielerische, auf zarter Klaviatur sich auslebende Variante solchen Unterlaufens findet sich auf der Heidelberger Schale im Zusammenhang mit ihrer konkreten Verwendung. Je nachdem nämlich, von welcher Seite her man die weinbefüllte Schale gereicht bekommt, wird man das Innenbild ›richtig herum‹ wie in Abbildung 2 zu Gesicht bekommen oder eben ›falsch herum‹ wie in Abbildung 3. In den Details der Zeichnung hat der Maler dafür

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gesorgt, dass auch das auf dem Kopf stehende Bild gelesen werden kann, wenngleich mit burleskem Ausgang: Auch der Eber setzt seinen rechten vorderen Huf auf den Tondorand, kniet darauf mit dem linken Vorderbein, als sei er in derselben Situation des Sich-Aufrichtens mit schwerer Last begriffen wie Herakles im ›richtig herum‹ gedrehten Bild. Wer trägt also wen, wer hat wen überwunden, wer ist das Tier, wer ist der Mensch?[15]

Abb. 3: Dasselbe Innenbild wie Abb. 2 ›auf dem Kopf‹

Der Bilddiskurs um Herakles, paradigmatischer ›héros civilisateur‹ und mutmaßliche Identifikationsfigur der Athener Aristokratie, wird so entscheidend untergraben. Dies erreicht der Maler mit geradezu minimalen Mitteln. Er tut nichts anderes als die vom Schalentypus vorgegebenen ›Kästchen‹ zu füllen: außen die friesförmige Schriftzeile,[16] innen das kreisrunde Bildfeld. Statt diesen vorgegebenen Rahmen zu sprengen, wird mit ihm nur ein wenig gespielt. Wirkung entfaltet dieses Spiel erst im Zusammenwirken mit dem ›Funktionieren‹ der Schale und dem Zufall einer ›richtigen‹ oder ›falschen‹ Ausrichtung des Innenbilds – bei einem Symposion, an dem der Maler selbst nicht anwesend ist. Er hat somit keine volle Kontrolle über den Prozess. Er kann den Symposiasten keine bestimmte Lesart vorschreiben, kann die destabilisierende ästhetische Erfahrung einer Umkehrung des Verhältnisses zwischen Herakles und Eber nur anbieten und die Symposiasten nicht zum ›Mitspielen‹ zwingen. Es findet keine unmittelbare Kommunikation zwischen Maler und Symposiasten statt.

Gerade das aber garantiert dem niederen Handwerker die Freiheit, die Freifelder im dekorativen Gepräge der Vasen trotz des sozial-hierarchischen Gefälles zuweilen mit

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

grenzüberschreitenden Bildern und Texten zu füllen. Man denke an die seltenen, aber durchaus existenten Schalenbilder von Trinkgelagen, die in wilde, gegen die urgriechischen Ideale des Maßhaltens und der Selbstbeherrschung krass verstoßende Schlägereien oder Sexorgien ausgeartet sind; oder an die ebenso seltenen Fälle, in denen edlen Figuren der athenischen Elite in frecher Anmaßung die Namen von zeitgenössischen Töpfermalern beigeschrieben werden. Ganz und gar nicht selten ist wiederum der Fall, dass die obligatorische Schriftzeile auf den Außenseiten von Kleinmeisterschalen statt mit dem »Freue Dich und trinke gut!«, welches die edlen Konsumenten anspricht, mit einer den banausischen Töpfermaler vergegenwärtigenden Künstlersignatur gefüllt wird: »Soundso hat [die Schale] gemacht«.

Die Freiheit der Vasenmaler: der Form einen Inhalt geben

Die Freifelder im Dekor von griechischer Trinkkeramik haben zwar durchaus den Charakter von kleinen Bühnen, auf denen im Zweifel jegliche Schrecklichkeit oder Burleske Platz findet, doch sind sie gerade nicht die ›Bretter, die die Welt bedeuten‹. Sie müssen deshalb auch nicht zensiert werden. Sie bleiben gewissermaßen nur Dekor, der den Zwecken der Schale unterworfen ist. Dieser dekorative Imperativ verliert seine Geltung auch im Inneren des Bildfelds nicht, übt seine Herrschaft – und das ist entscheidend – aber im Wesentlichen im Formalen aus und mischt sich kaum in das Inhaltliche ein.

Der thematischen Vielfalt attischer Vasenmalerei steht eine ausgesprochene kompositorische Einförmigkeit gegenüber. Gleichmäßige Flächenfüllung ist hier die ganz und gar ornamentalen Prinzipien entsprechende Devise. Manche Vasenbilder sind dichter, andere lockerer mit Figuren gefüllt. Was man jedoch kaum finden wird, sind Zonen dichterer und lockererer Komposition in ein und demselben Bildfeld.[17] Für kreisrunde Schaleninnenbilder ist das Ziel gleichmäßiger Flächenfüllung durchaus herausfordernd, was zu relativ vielfältigen und manch besonders eleganten Lösungen führt.[18] Für grob rechteckige Bildfelder läuft es dagegen sehr oft auf Dreifigurenbilder hinaus. Hier ist auch die Bauchamphora des Euthymides in München um 510 vor Christus keine Ausnahme, die oft und sehr zu Recht als Beleg für Künstlerstolz und -kreativität im athenischen Töpferviertel genannt wird; und zwar wegen ihrer frechen Inschrift »hos oudepot' euphronios« – »wie niemals Euphronios«: sprich, besser bemalt, als es der zeitgenössische Vasenmaler Euphronios je geschafft hätte (Abb. 4).[19] Die Bilder auf beiden Seiten – einmal das ernste und tragische Mythenbild des Kriegerabschieds des Hektor von seinen betagten Eltern Priamos und Hekabe, einmal der ausgelassene Tanz dreier Zecher aus der Lebenswelt – sind thematisch maximal konträr. Statt die beiden unterschiedlichen Themen in eine kompositorische Form zu bringen, die ihnen angemessen und damit ebenso konträr wäre, wiederholt sich auf beiden Vasenseiten die Grundform des – überschneidungsfreien! – Dreifigurenbilds. Wo die moderne Erwartungshaltung die Aufgabe des Künstlers vor allem darin vermutet, die Form zu wählen, stellt sich diese Aufgabe in der attischen Vasenmalerei genau umgekehrt dar: der Form einen Inhalt geben.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 4: Attisch-rotfigurige Bauchamphora des Euthymides um 510. München, Antikensammlungen

Die Bindung der Vasenmalerei an die ästhetischen und praktischen Zwecke des Gefäßes macht diese Kunst zum Antipoden postkantischer Autonomieästhetik. Autonom sind die Vasenmaler wahrlich nicht: Doch gerade in ihrer dekorativen Unterordnung eröffnet sich ihnen mit dem nur formal definierten und inhaltlich noch zu füllenden Bildfeld ein sehr konkretes Feld der Freiheit. Gerade weil die Banausenkünstler der Griechen ›nur‹ dekorieren, trägt ihre Stimme – übertragen auf die von ihnen bemalten Schalen – bis in den exklusiven Raum des Symposions hinein. Gerade weil die Bühne, welche das Innenbild einer Schale für Geschehen aller Art eröffnet, nicht die Welt bedeutet, ist sie ein zensurfreier Raum, der menschlichen Phantasien, Leidenschaften und Begehren so weite Ausdrucks- und Erfahrungsräume eröffnet.

Anmerkungen

1 Vidal-Naquet 1981, 31.
2 Eines der Schlüsselwerke ist Tanner 2006.
3 Herausragende Realisierungen dieses Projekts sind etwa: Hölscher 1973; 1987; Zanker 1987.
4 Der Oxforder Forscher John D. Beazley (1885–1970) befasste sich mithilfe der aus der Kunstgeschichte importierten ›Morellischen Methode‹ äußerst erfolgreich mit Malerhandzuweisungen zahlloser attischer Vasen.
5 Bérard – Vernant 1984.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6 Siehe Filser 2017. Der gleichen Fragestellung nachgehend und klug argumentierend gegenteilige Ergebnisse zutage fördernd, doch m.E. mit überholten Forschungsparadigmen arbeitend: Osborne 2018.

7 Zu ›Kleinmeisterschalen‹ siehe die umfassende Materialgrundlage Heesen 2011.

8 Oder, wenn es sich um eine Hetäre (eine griechische Variante der Geisha) im ansonsten männlichen griechischen Symposion handelt: der Trinkerin.

9 Heidelberg, Antikenmuseum des Heidelberg Center for Cultural Heritage S 27; 10174; AVI 8508.

10 Das Töpfern und die Bemalung attischer Keramik übernahm – ganz gemäß ›handwerklichem Ethos‹ – oftmals dieselbe Person.

11 Grundlegend zur Kultur des Symposions und seiner Keramik immer noch Lissarrague 1987.

12 Instrument eines anderen zu sein, wäre nach antiker Auffassung ein Inbegriff von Unfreiheit. Siehe zur Definition eines Sklaven Aristot. pol. 1254b21.

13 Siehe insbesondere Dickmann – Heinemann 2015, 18–33, oder auch Dietrich 2020, 45–46.

14 Dass sich die Töpfermaler einer typologisch festgelegten Dekorationsstruktur unterordnen würden, ist gleichwohl eine verkürzte Beschreibung. Sie ist zweifellos zutreffend bezogen auf die individuelle Handlung der Bemalung einer konkreten Schale. Bedenkt man jedoch, dass auch das Dekorationssystem insgesamt im Töpferviertel Athens entwickelt wurde, müsste man die Formulierung dahingehend verkomplizieren, dass sich ›die Töpfermaler‹ (nunmehr im Plural, der sich nicht mehr auf die konkrete Einzelhandlung bezieht) selbstentwickelten dekorativen Schemata unterwerfen. Die ›externe‹ Instanz der Kunden spielt in diesen autonomen Prozess erst insofern hinein, als sich nicht jedes neu erfundene Dekorationssystem auf dem Markt auch durchsetzt.

15 Doppelbödigkeiten und Ambiguitäten sind integraler Bestandteil der Kultur des Symposions: Neer 2002. Damit geht sicher auch eine gewisse Erwartungshaltung seitens der Symposiasten (und Kunden) einher, sich von Bildern auf Trinkgefäßen überraschen zu lassen. Schränkt dies die Freiheit der Vasenmaler im Sinne eines Zwangs zur Brechung von Konventionen ein? Ich würde diese im anonymen Peer-Review aufgeworfene interessante Frage verneinen wollen: So zahlreich die Fälle leichter oder deutlicher Brechung des Normativen in der attischen Vasenmalerei auch seien, bleiben diese doch immer eher die Ausnahme als die Regel. Nicht der Zwang, sondern die Möglichkeit zum Normverstoß charakterisiert also die attische Vasenmalerei. Eine weitere höchst lohnende, im anonymen Peer-Review zu diesem Text aufgeworfene Frage bestünde darin, zu prüfen, inwieweit sich das hier vorgestellte Konzept der Freiheit des Vasenmalers auf Trinkkeramik für den hierfür besonders offenen Kontext des Symposions beschränkt oder auch etwa auf Keramik für das Grab zuträfe. Dem nachzugehen würde hier leider den Rahmen sprengen.

16 Zum Verständnis von scheinbar linearen Textzeilen als ornamentartige, flächige ›Schriftfriese‹ in der griechischen Epigraphik, siehe Dietrich u.a. 2020, 163–171 (N. Dietrich).

17 Dietrich 2019, 273–276, aufbauend auf einem Verständnis des ›Bildraums‹ in der Vasenmalerei, entwickelt in Dietrich 2010, insbes. 114–137.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

18 Lissarrague 2009.

19 München, Staatliche Antikensammlungen 8731; BAPD 200160; AVI 5476.

Literatur

AVI: Attische Vaseninschriften

BAPD: Beazley Archive Pottery Database

Bérard – Vernant 1984: J. Bérard – J.-P. Vernant, La cité des images: religion et société en Grèce antique, (Lausanne 1984)

Dickmann – Heinemann 2015: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hg.) Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Ausstellungskatalog Freiburg, Archäologische Sammlung der Universität (Freibung 2015)

Dietrich 2010: N. Dietrich, Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2010)

Dietrich 2019 : N. Dietrich, Remarques sur la valeur heuristique du fragment. Un essai de méthodologie à propos d´un tesson de coupe à Heidelberg, in : N. Hosoi – E. Lehoux – V. Zachari (Hg.), La cité des regards. Autour de François Lissarrague (Rennes 2019) 269–290

Dietrich 2020: N. Dietrich, Zur heuristischen Kategorie des Kontextes in der Archäologie. Bemerkungen zu einem attischen Schalenfragment des Phintias, in: J. Bracker (Hg.), Homo pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue (Heidelberg 2020) 39–76

Dietrich u.a. 2020: N. Dietrich – J. Fouquet – C. Reinhardt, Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit (Berlin 2020)

Filser 2017: W. Filser, Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik (Berlin 2017)

Heesen 2011: P. Heesen, Athenian Little-master Cups (Amsterdam 2011)

Hölscher 1973: T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Würzburg 1973)

Hölscher 1987: T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (Heidelberg 1987)

Lissarrague 1987: F. Lissarrague, Un flot d´images. Une esthétique du banquet grec (Paris 1987)

Lissarrague 2009: F. Lissarrague, L'image mise en cercle, Mètis 2009, 13–41

Neer 2002: R. T. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530 – 460 B.C.E (Cambridge 2002)

Osborne 2018: R. Osborne, The Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece (Princeton 2018)

Tanner 2006: J. Tanner, The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation (Cambridge 2006)

Zanker 1987: P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987)

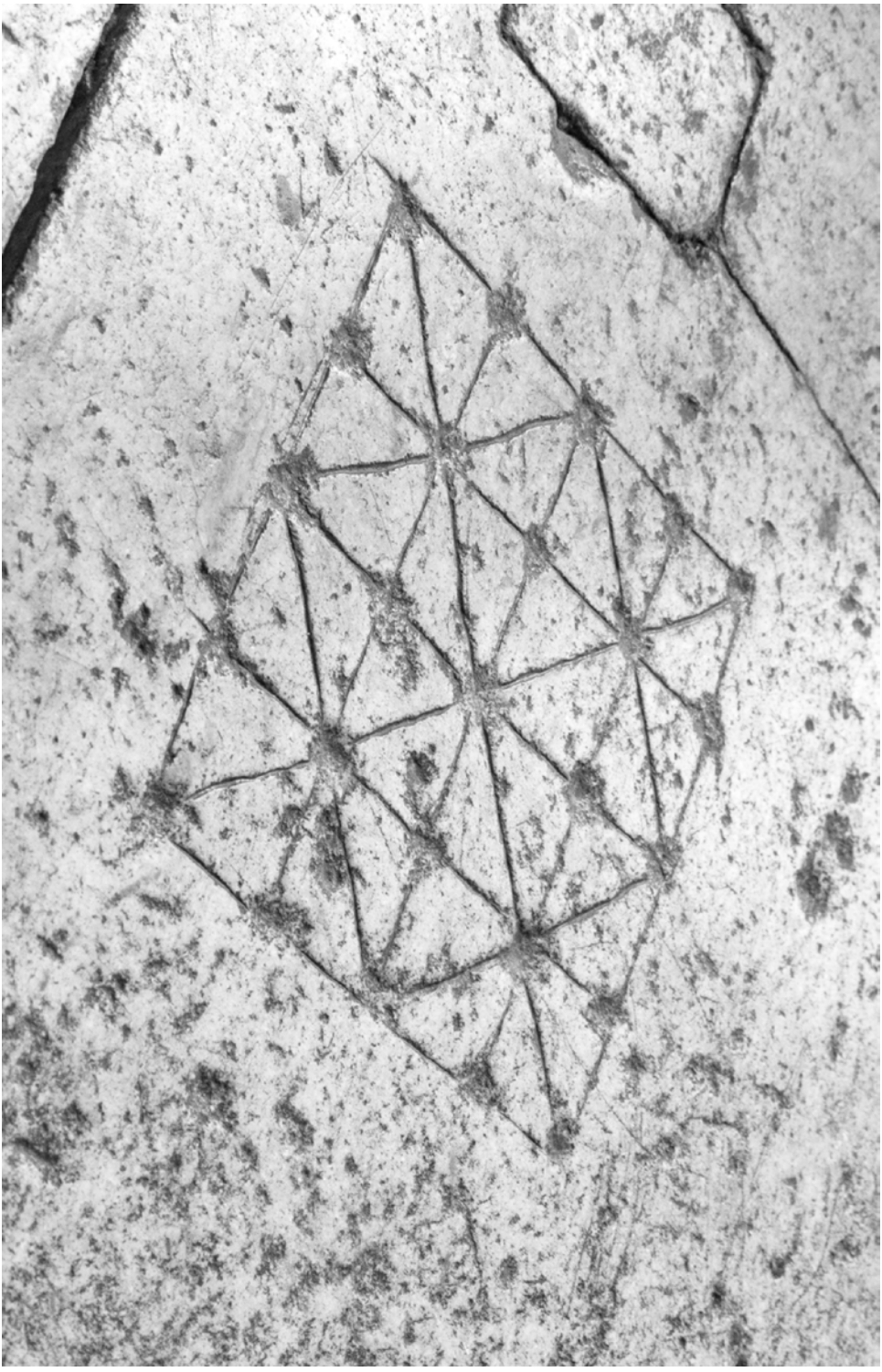
https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildungsnachweis

Abb. 1–3: Hubert Vögele
Abb. 4: Renate Kühling

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

WAS, WENN SICH DIE MENSCHHEIT

ihre aktuelle zerebrale Verfasstheit mit der Aufgabe von Freiheit erkauft hat?

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010118

Als die Menschheit Freiheit gegen Struktur tauschte

Marcel Weiß – Andreas Maier

Einleitung

Freiheit – die Fähigkeit, nach eigenen Wünschen entscheiden und handeln zu können – wird wohl von den meisten als grundlegende Eigenschaft des Menschen angesehen. Auf tatsächliche oder gefühlte Einschränkungen ihrer Freiheit reagieren Menschen daher oft empfindlich. Leise Anmerkungen seitens der Neurowissenschaften, dass es mit dieser wahrgenommenen Freiheit möglicherweise nicht allzu weit her sein könnte,[1] werden daher auch häufig – man ist so frei – beiseite gewischt. In diachroner Perspektive wird stattdessen oft implizit angenommen, dass im Verlauf der Evolution die Veränderungen in den Gehirnen unserer Vorfahren auch automatisch mit größerer geistiger Freiheit einhergingen. Je weiter wir uns von instinktgeleiteten und somit geistig scheinbar unfreien Tieren entfernten, so die Annahme, desto größer wurde auch unsere geistige Autonomie. Und da wir heute das bisherige Ende dieser Entwicklung markieren, ist unser Bewusstsein wohl das freieste von allen. Was aber, wenn wir hier einem Irrtum aufsitzen? Was, wenn sich die Menschheit ihre aktuelle zerebrale Verfasstheit mit der Aufgabe von Freiheit erkauft hat?

Klassischerweise wird der Freiheit die Determiniertheit entgegengesetzt. Der Spielraum des Individuums, frei zu handeln, wird durch die biologischen Gegebenheiten – Hände, aber keine Flügel – sowie die Mit-Individuen und spezifische gesellschaftliche Regeln determiniert. Die Fähigkeit, frei zu denken, wird entsprechend durch den Intelligenzquotienten, das Maß an Kreativität, den Bildungsgrad et cetera determiniert. Wir wollen der Debatte in diesem Beitrag eine weitere Facette hinzufügen, indem wir Freiheit nicht mit Determiniertheit, sondern mit dem Begriff der Strukturiertheit kontrastieren. Generell wird eine stärkere Strukturiertheit des archäologischen Befundes – sei es in Form klar getrennter funktionaler Bereiche, Arbeitsteilung oder verengender Spezialisierung von Werkzeugmorphologien – mit höherer kognitiver Leistung, komplexe-

Marcel Weiß (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte), Andreas Maier (Universität zu Köln, Institut für Ur- und Frühgeschichte);
marcel.weiss@fau.de / a.maier@uni-koeln.de;
https://orcid.org/0000-0002-0778-5520 / https://orcid.org/0000-0002-5021-3341;
© Marcel Weiß, Andreas Maier 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren Sozialstrukturen oder ganz allgemein mit kulturellem Fortschritt gleichgesetzt. Die Tatsache, dass diese Lesart in aller Regel unwidersprochen bleibt, weist bereits darauf hin, dass wir als heute lebende Menschheit Strukturiertheit, im Gegensatz zu Determiniertheit, als etwas Positives ansehen. Wir werden im Folgenden argumentieren, dass nach unserer Auffassung Strukturiertheit eine – scheinbar – selbstgewählte Determiniertheit darstellt und sich Freiheit und Strukturiertheit somit reziprok zueinander verhalten: Steigt der Grad der strukturellen Organisation, so verkleinert sich der freiheitliche Handlungsspielraum.

Es geht im Folgenden also nicht um die Frage, ob der menschliche Wille in einem absoluten Sinne frei oder determiniert ist, sondern vielmehr, wie frei er sich im Vergleich zu anderen Vertretern der Gattung *Homo* darstellt. Hierzu werden wir zwei Menschenformen, *Homo sapiens neanderthalensis* und *Homo sapiens sapiens*, miteinander in Bezug auf die Strukturen ihrer Lagerplätze, Landnutzungssysteme, Werkzeugherstellung und kreativ-darstellerischen Äußerungen während des Paläolithikums vergleichen. Hierbei ist zu sagen, dass es sich nicht um zwei Arten im biologischen Sinne handelt, jedoch sehr wohl um zwei Populationen, die sich längere Zeit getrennt voneinander entwickelten. Da es sich um schriftlose Gesellschaften handelt, sind uns die persönlichen Einschätzungen der damaligen Menschen nicht zugänglich. Weil es hier um eine grundsätzliche Gegenüberstellung genereller Unterschiede auf großer räumlicher und zeitlicher Skale geht, auf der das Individuum weder sichtbar noch wirkmächtig ist, sind persönliche Einschätzungen aber auch nicht wirklich relevant. Auf der Makroebene zeichnen die materiellen Spuren beider Menschenformen ein erstaunlich klares und möglicherweise für viele zunächst kontraintuitives Bild.

Homo sapiens neanderthalensis

Nach aktuellen Erkenntnissen aus Archäologie, Anthropologie und Paläogenetik tritt *Homo sapiens neanderthalensis* vor etwa 300.000 Jahren in Eurasien auf.[2] Das Verbreitungsgebiet erstreckte sich vom Atlantik bis zum Altai und in die Levante.

Lagerplätze von *Homo sapiens neanderthalensis* erscheinen – in den Worten von Jan Kolen, der als Angehöriger unsere Art wie wir alle natürlich voreingenommen ist – im Hinblick auf ihre Strukturiertheit »situativ«, also weitgehend frei von Präferenzen für erkennbare Strukturen wie etwa Teilbereiche für spezifische Funktionen und Aktivitäten (Abb. 1A).[3] Vielmehr scheinen die ausgeführten Tätigkeiten wie Nahrungszubereitung, Feuernutzung, Geräteherstellung, Jagdbeutezerlegung oder Schlafen stets auf das Individuum bezogen. Mit den Handelnden als zentralen Einheiten wird das genutzte Material wie Steinwerkzeuge, Knochen und so weiter im Sinne eines ›embodied space‹ zentrifugal vom Körper nach außen sortiert. So entstehen zentrifugale Lagerplatzstrukturen, die sich aus einer kontinuierlichen Sequenz von Nutzung, Säubern, Reorganisation und erneuter Nutzung zusammensetzen. Dabei ist noch hervorzuheben, dass aus dieser Zeit zwar Konstruktionen zum Schutz vor Witterung an einigen Plätzen herausgearbeitet oder vermutet werden konnten, es sich dabei aber wohl keinesfalls um elaborierte Architektur im modernen Sinne handelt, wie etwa um Zelte.[4] Anders gesagt erscheinen die Lagerplätze ephemer, wenig organisiert, körperbezogen und im ›Hier und Jetzt‹ ver-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ankert. Fundplätze mit großen Mengen an Artefakten und Faunenresten, die zunächst als langfristige Aufenthalte erscheinen mögen, sind bei näherer Betrachtung besser als das Ergebnis einer Überlagerung kurzzeitiger Aufenthalte am gleichen Ort zu interpretieren. Beispielhaft ist hier der etwa 50.000 Jahre alte Fundplatz Molodova I Schicht 4 in der Ukraine zu nennen, wo ebensolche zentrifugalen Ansammlungen von Knochen und Steinwerkzeugen ursprünglich als Reste einer geplante Behausungsstruktur gedeutet wurden.[5] Die räumliche Analyse der Objekte durch Laëtitia Demay, Stéphane Péan und Marylène Patou-Mathis impliziert aber vielmehr einen flexiblen, kontinuierlichen Prozess der Artefaktablagerung, der sich in einzelne Episoden der Herstellung, des Gebrauchs sowie des Wegwerfens untergliedern lässt.[6]

Das Landnutzungssystem von *Homo sapiens neanderthalensis* ist – im Einklang mit den Beobachtungen zur Lagerplatzstruktur – weniger durch große Lagerplätze als eher durch kurzzeitige Aufenthalte im Sinne von ›Heute hier, morgen dort‹ und einer hochmobilen Lebensweise gekennzeichnet. Grundsätzlich lassen sich lediglich zwei Lagerplatztypen herausarbeiten: erstens Plätze zur Gewinnung tierischer Produkte, hierzu zählen Jagdplätze und Stationen der Jagdbeutezerlegung, und zweitens Plätze der Geräteproduktion aus Stein und wohl auch aus Knochen und Holz (Abb. 1: B). Beispiele für solche Lagerplätze oder Landnutzungssysteme, die durch eine Überlagerung kurzzeitiger Aktivitäten gekennzeichnet sind, sind der etwa 80.000 Jahre vor heute zu datierende Fundplatz Königsaue im nordöstlichen Harzvorland bei Aschersleben[7] oder die etwa 230.000 Jahre alte Fundlandschaft von Maastricht-Belvédère in den Niederlanden.[8]

Zusammenfassend lässt sich hervorheben, dass sich das Siedlungsmuster und die Lagerplatzstruktur von *Homo sapiens neanderthalensis* durch hohe Mobilität, Flexibilität, Kontinuität, Überlagerung von gering strukturierten Aufgabenbereichen und eine Ausrichtung auf das Individuum charakterisieren lässt.

Bei der Herstellung von Steinwerkzeugen stand *Homo sapiens neanderthalensis* eine Reihe unterschiedlicher Strategien zu Verfügung, wobei häufig auf das sogenannte Levalloiskonzept zurückgegriffen wurde. Dabei wird ein Kernstein durch gezieltes Zurichten so präpariert, dass letztlich ein in seiner Form vorherbestimmter Abschlag gewonnen werden kann. Diese Abschläge dienen dann als Grundform, die durch weitere Modifikationen zu verschiedenen Werkzeugen umgearbeitet werden. Kernsteine und Werkzeuge weisen dabei oft lange Sequenzen von Herstellung, Gebrauch, Recycling, Umformung und erneutem Gebrauch auf. Dabei kommen oft Transformationen in Form und Funktion vor (Abb. 1: C). Hier zeigt sich, dass – analog zu Lagerplatz und Siedlungssystem – Flexibilität, prozessuale Kontinuität und schwache oder flexible strukturelle Vorgaben die Steingeräteherstellung bestimmen. In anderen Worten: Strukturelle Vorgaben scheinen zwar existiert zu haben, wurden aber individuell, flexibel und transformativ angewendet. Diese Individualität lässt sich unter anderem auch daran erkennen, dass sich an bestimmten Geräten die Links- oder Rechtshändigkeit ihrer Nutzerinnen und Nutzer ablesen lässt.[9] Bei links- oder rechtshändigen Geräten kann es sich eigentlich nur um Werkzeuge handeln, die für oder von einem Individuum zum individuellen Gebrauch gefertigt wurden.

Lange Zeit war unklar, inwieweit *Homo sapiens neanderthalensis* kreativ-darstellerische Zeugnisse – in der Altsteinzeitforschung als ›Kunst‹ bezeichnet – hinterlassen hat. Inzwischen sind aber entsprechende Äußerungen bekannt.[10] Die Darstellungen, bei de-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen figürliche Abbildungen von Menschen oder Tieren bisher fehlen, äußern sich in Fingertupfen in weichem Untergrund, wie in La Roch Cotard in Frankreich,[11] partiell rot gefärbten Sintervorhängen oder in abstrakt wirkenden Zusammenstellungen von flächig aufgetragener Farbe in Kombination mit geometrischen Linien und Punktreihen, wie in Ardales und La Pasiega in Spanien.[12] Hier reihen sich auch geritzte, sich kreuzende Linien aus Gorham's Cave in Gibraltar ein.[13] Insgesamt wirken diese kreativ-darstellerischen Äußerungen wenig strukturiert und keinen Konventionen unterworfen (Abb. 1: D).

Homo sapiens sapiens

Ähnlich wie bei *Homo sapiens neanderthalensis* lassen sich die frühesten Spuren von *Homo sapiens sapiens* ab etwa 300.000 Jahren vor heute fassen. Während der ersten 200.000 Jahre war das Verbreitungsgebiet wohl weitgehend auf Afrika beschränkt, bevor dann ab etwa 100.000 Jahren vor heute die weltweite Ausbreitung einsetze. Die flächendeckende Verbreitung nach und in Europa beginnt um etwa 45.000 Jahren vor heute.[14]

Im Hinblick auf die Lagerplätze lässt sich – wiederum in den Worten des *Homo sapiens sapiens* Jan Kolen – sagen, dass diese »ziel- und orts-orientiert« angelegt werden und dass die räumliche Konzeption »referentiell« ist, das heißt auf Situationen jenseits des ›Hier und Jetzt‹ verweist.[15] Im Vergleich mit Fundstellen des *Homo sapiens neanderthalensis* fällt insbesondere die räumliche Trennung verschiedener Funktionsbereiche ins Auge, die den Fundstellen einen deutlich strukturierteren Charakter verleihen (Abb. 1: A). Als Beispiel sei hier der Fundplatz Pincevent, level IV 20 in Frankreich angeführt, der sich räumlich in sechs korrespondierende Bereiche gliedert.[16] Dass es sich nicht – wie bei den oben angesprochenen Lageplätzen von *Homo sapiens neanderthalensis* – um das Resultat wiederholter kurzzeitiger Aufenthalte handelt, sondern um verschiedene, gleichzeitig genutzte Bereiche, zeigen Zusammenpassungen von Steinartefakten, welche die wiederholte Bewegung von Menschen zwischen diesen Bereichen nachzeichnen. Im Zentralbereich finden sich drei Plätze mit räumlich begrenzten und ähnlich aufgebauten Strukturen, wie Feuerstellen, Konzentrationen von Steinartefakten und wahrscheinlichen Standzonen von Behausungen. Letztere liegen beispielsweise sämtlich westlich ihrer zugehörigen Feuerstellen. Im Südwestteil wurden hingegen Feuersteine bearbeitet, während im Nordosten an verschiedenen Plätzen Rengeweih verarbeitet wurde. Im Südosten wurden Feuersteine geschlagen und Felle bearbeitet. Deutlich tritt hier die starke räumliche Strukturierung des Platzes für verschiedene Aktivitäten zutage, die wiederholt in bestimmten Bereichen ausgeführt wurden – und nicht in anderen.

Im Gegensatz zum *Homo sapiens neanderthalensis* ist das Landnutzungssystem von *Homo sapiens sapiens* häufig durch unterschiedliche Lagerplatztypen strukturiert, wie etwa Basislager, Jagdlager, Materialgewinnungsplätze und ähnliche, die sich in Größe, Struktur und Nutzungsdauer deutlich unterscheiden (Abb. 1: B). Dabei korrespondieren Art und Lage der Plätze oft mit den topographischen Gegebenheiten wie Fernsicht oder jagdstrategisch günstigen Positionen oder den zur Verfügung stehenden Ressourcen.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

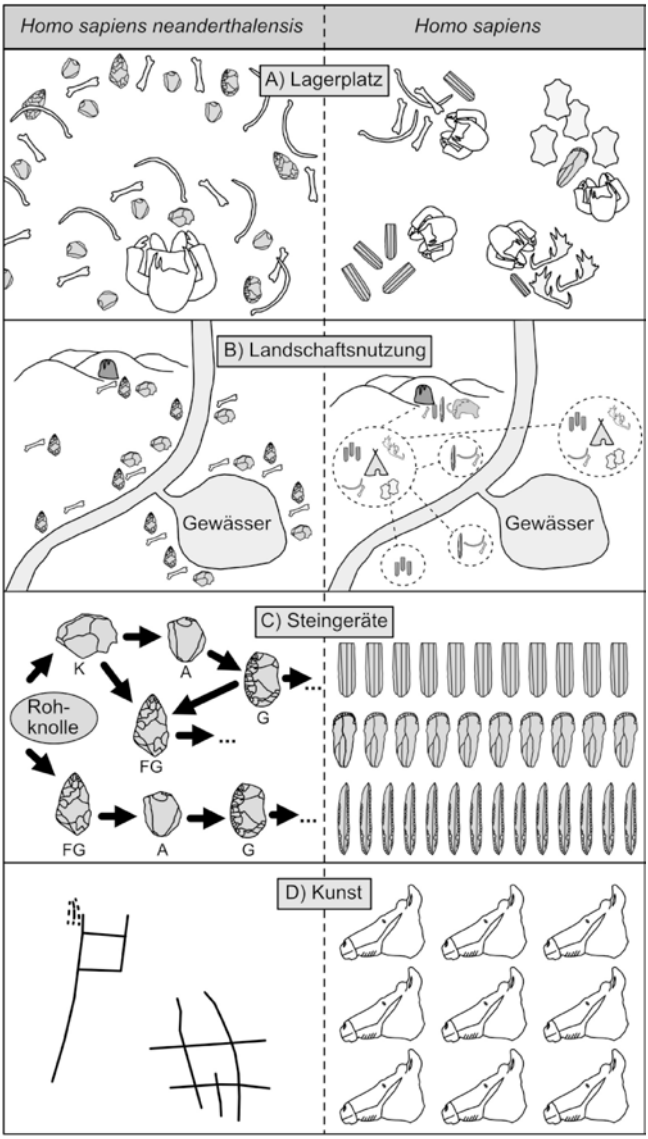


Abb. 1: Schematische Gegenüberstellung der Themen Lagerplatz, Landschaftsnutzung, Steingeräte und künstlerischer Ausdruck zwischen Homo sapiens neanderthalensis *(links) und* Homo sapiens sapiens *(rechts). A) Lagerplatz: körperbezogener Artefaktniederschlag versus räumliche Trennung verschiedener Tätigkeiten. B) Landschaftsnutzung: flexible Landschaftsnutzung mit Aneinanderreihung und Vermischung ähnlicher Aktivitätszonen versus aktivitätsspezifische Landschaftsorganisation. C) Steingeräte: transientes Werkzeugkonzept in Herstellung und Recycling versus Serienproduktion finiter Gerätetypen. K = Kern, A = Abschlag, G = Gerät, FG = formüberarbeitetes Gerät. D) Künstlerischer Ausdruck: einfache Linien und Punktreihen versus repetitive Darstellung am Beispiel der Serienproduktion immer gleicher sogenannter Contours découpés*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anders als *Homo sapiens neanderthalensis* produzierten *Homo sapiens sapiens* in Europa ihre Werkzeuge vorzugsweise an lang-schmalen Grundformen, sogenannten Klingen. Konträr zu Levalloiskernen kann von Klingenkernen umlaufend und in Serie die immer gleiche Grundform gewonnen werden. Und waren verschiedene Multifunktionswerkzeuge mit teilweise sehr langen Werkzeugbiographien und zahlreichen Umformungsschritten charakteristisch für *Homo sapiens neanderthalensis*, so finden wir bei *Homo sapiens sapiens* monofunktionale Einsätze, die für eine spezielle Aufgabe gefertigt und nach Gebrauch nicht umgeformt, sondern weggeworfen wurden (Abb. 1: C). Ähnlich wie beim Lagerplatz- und Siedlungssystem tritt uns also auch hier eine starke Strukturierung entgegen. Statt Flexibilität und prozessualer Kontinuität sehen wir ausgeprägte Repetition und eine starke Strukturiertheit sowohl der Grundformenproduktion als auch der Werkzeugproduktion.

Im Bereich kreativ-darstellender Äußerungen ist bei *Homo sapiens sapiens* ebenfalls eine hohe Strukturierungstendenz erkennbar, die sich in teils rigiden Darstellungskonventionen und einem hohen Grad an Repetition spiegelt. Einschlägige Beispiele sind die Frauendarstellungen des Typs Gönnersdorf-Lalinde, die zwischen etwa 18.000 und 14.000 Jahren vor heute vom Atlantik bis zum Don immer wieder nach dem gleichen Schema auftreten: Torso ohne Kopf, stabförmiger Oberkörper, ausladendes Gesäß, bei Gravierungen Profilansicht.[17] Ebenfalls von erstaunlicher Redundanz in Material und Ausführung sind sogenannte Countours découpés, Tierkopfdarstellungen aus den Zungenbeinen von Pferden (Abb. 1: D), aus etwa derselben Zeit.[18] Ein weiteres Beispiel sind etwa 33.000 bis 31.000 Jahre alte Tierfriese aus der Grotte Chauvet in Frankreich, auf denen repetitive Folgen der immer gleichen Tierart dargestellt sind, ganz so, als ob man hundert Mal den gleichen Satz an die Tafel schreiben muss. Es gibt zwar durchaus abstrakte Zeichen, aber auch diese lassen sich zwanglos zu Gruppen hoher Ähnlichkeit zusammenfassen, wie aviforme, claviforme oder tektiforme, also vogel-, schlüssel- und dachförmige Zeichen.[19] Konvention und Repetition in Material und Darstellung sind also besonders charakteristisch für die darstellenden Äußerungen des *Homo sapiens sapiens*.

Diskussion und Fazit

Die obigen Beispiele illustrieren schlaglichthaft und in aller Kürze, dass sich die Lebensweise von *Homo sapiens neanderthalensis* durch eine relativ freie Lagerplatzstruktur, ein flexibles und transformatives Werkzeugkonzept sowie wenig standardisierte kreativ-darstellende Äußerungen auszeichnet. Demgegenüber ist die Lebensweise von *Homo sapiens sapiens* geprägt durch eine deutlich gegliederte Lagerplatzstruktur, ein stark strukturiertes und finites Werkzeugkonzept und hochgradig konventionalisierte und repetitive Darstellungen.

Neben den struktur- und konventionsarmen *Homo sapiens neanderthalensis* scheint das sogenannte »moderne Verhalten«[20] von Vertreterinnen und Vertretern von *Homo sapiens sapiens* einen fast schon zwangsneurotischen Charakter zu haben, da diese immer wieder das Gleiche nach den immer gleichen Abläufen malen, organisieren und herstellen. Diese regelrechte Obsession für Struktur und Rhythmus findet sich nicht nur im Paläolithikum: Sie setzt sich über Siedlungsgrundrisse, Sakral- und Sepulkralarchitektur,

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Keramikverzierungen, Versmaße und die Sonatenhauptsatzform bis hin zu den Algorithmen der Künstlichen Intelligenz fort.

Diese im Vergleich extreme strukturelle Aufladung unseres Verhaltens und unserer Produkte mag rückblickend evolutionäre Vorteile gehabt haben, beispielsweise eine höhere Effizienz spezialisierter Werkzeuge, eine bessere Voraussetzung für kulturelles Lernen durch eine angeborene Neigung zur Wiederholung oder die erleichterte Herausbildung symbolischer Kommunikation durch einen Hang zu repetitiven Darstellungen. Eine Neigung zur Repetition fördert auch die Herausbildung von Routinen und somit Berechenbarkeit im Verhalten. So scheinen ritualisierte Praktiken ebenfalls charakteristisch für *Homo sapiens sapiens* zu sein. Ob das in gleichem Maße auch für *Homo sapiens neanderthalensis* galt, bleibt angesichts der obigen Überlegungen fraglich.

Aber ›everything comes with a price‹ – und unsere wohl evolutionär erworbene Liebe zu Struktur haben wir uns im Hinblick auf den Aspekt der Freiheit teuer erkauft. Verglichen mit *Homo sapiens neanderthalensis* leben wir alle höchst unfrei als Gefangene unserer selbst erschaffenen materiellen, ideellen und sozialen Strukturen. Dass wir uns darin scheinbar wohlfühlen und diese Art zu leben als positiv und fortschrittlich beurteilen, während wir Determiniertheit merkwürdigerweise als einschränkend empfinden, tut dabei nichts zur Sache. Wenn Sie also echte Freiheit suchen, schauen sie nicht zu Spartacus, Beethoven, Hundertwasser oder Picasso. Schauen Sie weiter – schauen Sie zu den Neandertalern!

Anmerkungen

1 Saigle u.a. 2018.
2 Hublin 2009.
3 Kolen 1999.
4 Kolen 1999.
5 Demay u.a. 2012.
6 Demay u.a. 2012.
7 Mania – Toepfer 1973.
8 Roebroeks u.a. 1992.
9 Jöris – Uomini 2019.
10 Hoffmann u.a. 2018.
11 Rodríguez-Vidal u.a. 2014.
12 Hoffmann u.a. 2018.
13 Rodríguez-Vidal u.a. 2014.
14 Picin u.a. 2022.
15 Kolen 1999.
16 Karlin – Julien 2019.
17 Bosinski 2021.
18 Buisson u.a. 1996.
19 Fuentes u.a. 2019.
20 Meneganzin – Currie 2022.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Bosinski 2021: G. Bosinski, Femmes sans tête. Une icône culturelle dans l'Europe de la fin de l'époque glaciaire (Paris 2021)

Buisson u.a. 1996: D. Buisson – C. Fritz – D. Kandel – G. Pinçon – G. Tosello – G. Sauvet, Analyse formelle des contours découpés de têtes de chevaux implications archéologiques, in: C. Desplat (Hg.), Actes du 118e Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques, Pau 25–29 octobre 1993 (Paris 1996) 327–340

Demay u.a. 2012: L. Demay – S. Péan – M. Patou-Mathis, Mammoths used as food and building resources by Neanderthals. Zooarchaeological study applied to layer 4, Molodova I (Ukraine), Quaternary International 276–277 (2012) 212–226, https://doi.org/10.1016/j.quaint.2011.11.019

Fuentes u.a. 2019: O. Fuentes – C. Lucas – E. Robert, An approach to Palaeolithic networks. The question of symbolic territories and their interpretation through Magdalenian art, Quaternary International 503, 2019, 233–247

Hoffmann u.a. 2018: D. L. Hoffmann – C. D. Standish – M. García-Diez – P. B. Pettitt – J. A. Milton – J. Zilhão – J. J. Alcolea-González – P. Cantalejo-Duarte – H. Collado – R. de Balbín – M. Lorblanchet – J. Ramos-Muñoz – G.-C. Weniger – A. W. G. Pike, U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art, Science 359, 6378, 2018, 912–915, DOI: 10.1126/science.aap7778

Hublin 2009: J. J. Hublin, The origin of Neandertals. Proceedings of the National Academy of Sciences, 106, 38, 2009, 16022–16027, https://doi.org/10.1073/pnas.0904119106

Jöris – Uomini 2019 : O. Jöris – N. Uomini, Evidence for Neanderthal Hand Preferences from the Late Middle Palaeolithic Site of Buhlen, Germany. Insights into Neanderthal Learning Behaviour, in: Y. Nishiaki – O. Jöris (Hg.), Learning Among Neanderthals and Palaeolithic Modern Humans. Archaeological Evidence (Singapur 2019) 77–94, https://doi.org/10.1007/978-981-13-8980-1_6

Karlin – Julien 2019: C. Karlin – M. Julien, An autumn at Pincevent (Seine-et-Marne, France). Refitting for an ethnographic approach of a Magdalenian settlement, Archaeological and Anthropological Sciences 11, 2019, 4437–4465

Kolen 1999: J. Kolen, Hominids without homes. On the nature of Middle Paleolithic settlement in Europe, in: W. Roebroeks – C. Gamble (Hg.), The Middle Paleolithic Occupation of Europe (Leiden 1999) 139–175

Mania – Toepfer 1973: D. Mania – V. Toepfer, Königsaue. Gliederung, Ökologie und mittelpaläolithische Funde der letzten Eiszeit (Berlin 1973)

Meneganzin – Currie 2022: A. Meneganzin – A. Currie, Behavioural modernity, investigative disintegration & Rubicon expectation. Synthese 200, 1, 2022, 47, https://doi.org/10.1007/s11229-022-03491-7

Rodríguez-Vidal u.a. 2014: J. Rodríguez-Vidal – F. d'Errico – F. G. Pacheco – R. Blasco – J. Rosell – R. P. Jennings – A. Queffelec – G. Finlayson – D. A. Fa – J. M. Gutiérrez López – J. S. Carrión – J. J. Negro – S. Finlayson – L. M. Cáceres – M. A. Bernal – S. Fernández Jiménez – C. Finlayson, A rock engraving made by Neanderthals in Gibraltar. Proceedings of the National Academy of Sciences, 111, 37, 2014, 13301–13306, https://doi.org/10.1073/pnas.1411529111

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

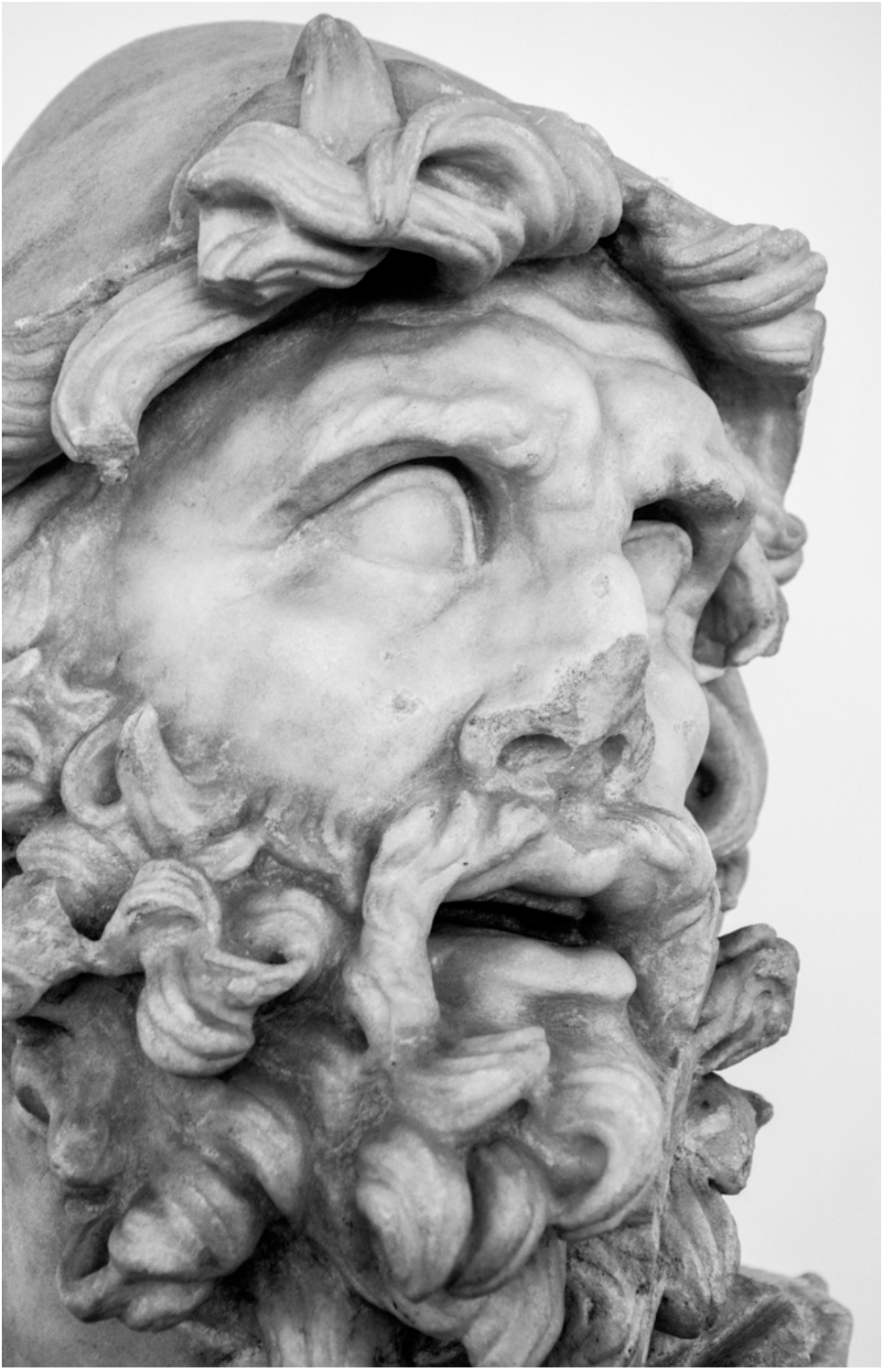
Pincin u.a. 2022: A. Picin – A. Moroni – S. Benazzi, The arrival of Homo sapiens in the Near East and Europe, in: F. Romagnoli – F. Rivals – S. Benazzi (Hg.), Updating Neanderthals (San Diego 2022) 321–347

Roebroeks u.a. 1992: W. Roebroeks – D. D. Loecker – P. Hennekens – M. van Ieperen, »A veil of stones«. On the interpretation of an early Middle Palaeolithic low density scatter at Maastricht-Belvédère (The Netherlands), Analaecta Praehistorica Leidensia 25, 1992, 1–16

Saigle u.a. 2018: V. Saigle – V. Dubljević – E. Racine, The impact of a landmark neuroscience study on free will. A qualitative analysis of articles using Libet and colleagues' methods, AJOB Neuroscience 9, 2018, 29–41

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DIE KÖRPERLICHE FESSELUNG

des Odysseus durch das Seil wird überlagert von der Fesselung seines Willens durch den Gesang der Sirenen

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 1
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010119

Ausgang des Odysseus aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit

Julian Schreyer

Wer sich in eine von inneren und äußeren Zwängen geprägte Welt geworfen sieht, findet bei Odysseus Trost und Lösungen. Auf seiner Irrfahrt von Troja heim nach Ithaka wird der griechische Held zum Spielball der Götter und Elemente. Doch werden umgekehrt auch die Elemente zum Spielball des listenreichen Dulders: Kraft seines Verstandes kann sich Odysseus auch aus den aussichtslosesten Situationen befreien.

Sehr eindrücklich wird das im Sirenenabenteuer sichtbar, das in der antiken Bilderwelt eine enorme Popularität besaß.[1] Die Sirenen locken Seefahrer mit verheißungsvollem Gesang zu ihrer Insel, wo diese ums Leben kommen. Um die tödliche Gefahr wissend, verstopft Odysseus seinen Ruderern die Ohren mit Wachs. Sich selbst lässt er an den Schiffsmast fesseln. So kann der Held das betörende Lied hören und zugleich die Gefahrenstelle unbeschadet passieren.

Auf einer im späten sechsten Jahrhundert vor Christus gefertigten Oinochoe, einer Weinkanne, steht Odysseus gefesselt auf dem Schiff (Abb. 1). Vor ihm befindet sich ein Fels mit drei Sirenen, dargestellt als Mischwesen aus Frau und Vogel.[2] Nicht weniger auffällig als ihre Gestalt ist die Gestalt des Odysseus. Der Vasenmaler hat ihn mit vier Armen ausgestattet. Mit Ritzlinien sind zwei hinter dem Rücken gefesselte Hände vorgezeichnet. Durch den Farbauftrag erscheinen zwei weitere Arme, von denen einer womöglich ebenfalls gefesselt, ein zweiter aber definitiv nach vorne ausgestreckt ist.

Wie kam es zu dieser Kuriosität? War das doppelte Paar Arme von vornherein eingeplant? Oder handelte es sich um ein Versehen, das sich in der Abfolge aus Vorzeichnung und Farbauftrag ereignete, das der Maler aber offenkundig für nicht weiter problematisch hielt?[3]

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

© Julian Schreyer 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Oinochoe mit Odysseus beim Sirenenabenteuer. Berlin, Antikensammlung

Vorgeschlagen wurde, dass der Vasenmaler auf ein gestalterisches Problem stieß, als er versuchte, die literarische Version Homers zu illustrieren. Der Dichter lässt Odysseus unter dem Einfluss der Sirenen seinen ursprünglichen Plan revidieren und versuchen, sich der Fesseln zu entledigen. Da sich der Held durch das getroffene Arrangement weder mit Gesten noch Rufen bemerkbar machen kann, fordert er seine Besatzung mittels Brauenbewegung auf, ihn loszubinden: ohne Erfolg, denn zuvor hat er bereits den Befehl erteilt, etwaige vorzeitige Aufforderungen zum Losbinden zu ignorieren. Außerstande, das von Homer beschriebene mimische Detail im Bild darzustellen, habe sich der Vasenmaler, so eine Hypothese, für einen gefesselten und paradoxerweise gleichzeitig wild gestikulierenden Odysseus entschieden.[4] Die Geste des ausgestreckten Arms gilt allerdings wohl kaum der Besatzung, sondern – wie auch die Ausrichtung des übrigen Oberkörpers, Gesichts und Blicks des Gefesselten – den vor ihm erscheinenden Sirenen. Die Geste drückt eine starke affektive Zuwendung zu den Vogelfrauen aus.

Damit ziert die Berliner Vase kein Bild der Befreiung oder der Freiheit. In erster Linie ist es ein prägnantes Bild zweier Schattierungen von Unfreiheit. Odysseus' körperliche Fesselung durch das Seil wird überlagert von der Fesselung seines Willens durch den Gesang der Sirenen. Je nachdem, wie der Entwurfs- und Produktionsprozess konkret ablief, standen beide Aspekte entweder von vornherein im Entwurf gleichwertig nebeneinander oder sie kamen im Laufe des Malprozesses durch eine spätere Korrektur ins Bild.

Auf einem wenige Jahrzehnte später angefertigten, in London aufbewahrten Vorratsgefäß, einem Stamnos, muss sich Odysseus mit zwei Armen begnügen; beide Arme sind gefesselt (Abb. 2).[5] Der Maler vermittelt die Ergriffenheit vom Gesang der Sirenen einer antiken Bildkonvention gemäß dadurch, dass Odysseus den Kopf in den Nacken gelegt hat. Seine völlige Handlungs- und Willensunfreiheit wird noch dadurch unterstrichen, dass der Maler den Helden unter Ausschöpfung kompositorischer Möglichkeiten der damaligen Avantgarde als kleinen Spielball in einem großen Tableau der Elemen-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

te dargestellt. Anders als in der früheren Vasenmalerei gibt nicht die Körpergröße des Protagonisten das Bildfeld vor, sondern das Schiff und die das Schiff umgebenden Landschaftselemente Meer, Felsen und Luft.[6]

Abb. 2: Stamnos mit Odysseus beim Sirenenabenteuer. London, British Museum

Zugleich erscheint das Ausgeliefertsein des Helden aber brüchig. Die drei Sirenen stehen ihm nämlich nicht als homogene Bedrohung vor Augen: Nur eines der Fabelwesen sitzt auf seinem Felsen, ein zweites breitet die Flügel aus, ein drittes fällt mit geschlossenen Augen leblos in die Tiefe.

Die fallende Sirene ist Ergebnis einer Uminterpretation der Bildtradition. In Bildern aus dem sechsten Jahrhundert vor Christus enthielt das Sirenenabenteuer Wasser- und Raubvögel, die sich – wie zum Teil auch Sirenen selbst – als bedrohliche Gegner auf das Schiff und seine Besatzung stürzen.[7] Indem der Maler, vielleicht auch bereits einer seiner Vorgänger, dieses Schema aufgreift, es aber durch das geschlossene Sirenenauge subtil modifiziert, verschiebt er die gesamte Bildaussage: Der Bann der Sirene ist gebrochen. Neben den situativen Freiheitsentzug durch Fesselung und Gesang tritt ein fundamentaler Freiheitsgewinn, den Odysseus im selben Zuge erzielt.

Die zentrale Dialektik von Entzug und Gewinn der Freiheit im Londoner Bild regte den antiken Zeitgenossen zur weitergehenden, auch metaphorischen und allegorischen Reflexion an. Drei exemplarische Betrachter sollen drei mögliche Stoßrichtungen einer antiken Bildbetrachtung illustrieren.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein erster, im mythischen Plot der Odyssee bewanderter Betrachter mag erkannt haben, welch ein facettenreiches und in unauflösbare Widersprüche führendes Bild sich ergibt, wenn man die im Vasenbild so klar geschiedenen Kategorien von Freiheit und Unfreiheit auf die narrative Struktur des Mythenplots anwendet. Um das selbstgesteckte Ziel, die Rückkehr nach Ithaka, weiter verfolgen zu können, wählt Odysseus freiwillig den Freiheitsentzug – und andererseits wieder nicht freiwillig: Denn erstens wäre die einzige Alternative der eigene Tod, zweitens waren dem Odysseus alle Entscheidungen und Handlungen im Angesicht der Sirenen zuvor bereits durch die Zauberin Kirke prophezeit worden.[8]

Ein zweiter Betrachter mag sich das Gefäß in seiner Gänze angesehen und auf der Gegenseite drei über das Meer fliegende Eroten entdeckt haben. Die Namensbeischriften lassen erkennen, dass eine Sirene den Namen »Himeropa« trägt, während einer der Eroten »Himeros« heißt, Verlangen. Spätestens diese Namensähnlichkeit hat das Potential, einen gefäßumspannenden Diskurs über die Kraft und Kontrolle der Triebe und Affekte zu stimulieren – sehr zum Unbehagen des Interpreten Friedrich Hauser, der sich 1932 in Adolf Furtwänglers und Karl Reichholds »Auswahl hervorragender Vasenbilder« zu einer regelrechten Invektive gegen kontextualisierende Bildinterpretation veranlasst sah: »Die drei ebenfalls über das Meer hinflatternden Eroten auf der Rückseite […] werden von den meisten Erklärern in das Sirenenbild hineingezogen, zu dem sie formal ganz gewiss nicht gehören. Und in der bildenden Kunst entscheidet nun einmal die Form. Sie sollen die Sehnsucht schildern, meint man, welche der Gesang der Sirenen in des Odysseus Busen weckt. Nichts ist leichter, als verbindende Gedanken zu spinnen, einen ›geistigen Zusammenhang‹ zwischen Vorder- und Rückseite einer Vase, zwischen Ost- und Westgiebel eines Tempels, zwischen den Gemälden eines pompejanischen Zimmers und bei so manchen anderen Kunstwerken zu konstruieren; darum sind auch derartige Untersuchungen der Tummelplatz tatenloser Menschen. Da niemand ihre Resultate glatt widerlegen kann, fühlen sich jene Hellsichtigen und Feinhörigen ihrer Sache sicher. Gerade weil hier aber weder von Beweis noch Gegenbeweis die Rede sein kann, ziehen wir vor, dieses Gebiet überhaupt nicht zu kultivieren; wer ein geistiges Band sucht, der kann es auch finden, denn das erfordert nicht viel Kunst.«[9] Statt nach geistigen Banden zu suchen, also zur formalen Struktur des Bildes selbst!

Ein dritter antiker Betrachter mag die enorme metapoetische Bedeutung reflektiert haben, die der Sirenenepisode zumindest im literarisch gebildeten Diskurs der Antike zugeschrieben wurde: die Sirene als Paradigma eines vereinnahmenden Gesprächspartners, Redners oder literarischen Werkes.[10] Nun ist dieser Diskurs aber gerade nicht der Diskurs des Vasenbildes. Hier ist die Macht der Vogelfrauen begrenzt: Der Held schenkt ihnen Aufmerksamkeit, er goutiert ihren Gesang – und fährt schließlich unbeeindruckt weiter.[11] Die Sirenen bleiben unverrichteter Dinge zurück. Sich auf die Wirkungen eines Mediums einzulassen und sie zugleich mit kennerhaftem Urteilsvermögen aufzulösen: Diese Spannung wird, am Thema der mimetischen Illusion von Bildern, in der antiken Ekphrasis auf die Spitze getrieben.

Eine solche Form des literarischen Beschreibens realer oder fiktiver Phänomene findet sich bereits bei Homer. En détail liefert der Dichter der Ilias die Darstellung einer Darstellung der kosmischen und menschlichen Ordnung – und zwar als ausuferndes Wimmelbild auf einem Schild, den der Schmiedegott Hephaistos als Waffenlieferung für

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Achill anfertigt.[12] In einer Extremausprägung der ekphrastischen Form schließlich beschreibt der Sophist Philostrat Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christus in seinen »Eikones« den Gang durch die Gemäldegalerie einer Villa am Golf von Neapel. »Das Bild legt einen solchen Wert auf eine wahrheitsgetreue Darstellung, dass sogar etwas Tau von den Blüten tropft und sich eine Biene auf ihnen niederlässt. Ich weiß nicht, ob sie durch die Darstellung getäuscht wird oder ob wir getäuscht werden, sodass wir glauben, es müsse sich um eine reale Biene handeln. Aber sei es, wie es sei«, räsoniert der Erzähler in einer dieser Beschreibungen, bevor er sich der Krönung aller Selbsttäuschungen zuwendet, derjenigen des Narkissos durch dessen eigenes Spiegelbild.[13] Der philostratische Bilderklärer pendelt zwischen emotionaler Involvierung und kritischer Distanz. Jahrhunderte vor ihm nimmt der Odysseus des Londoner Vasenbilds – wie auch die drei exemplarischen antiken Betrachter der Vase – entscheidende Kernbestandteile des Umgangs mit ästhetischen Erfahrungen vorweg. Fährt hier ein allegorischer Odysseus am Archetyp des kantisch autonomen Kunstwerks vorbei?[14]

Anmerkungen

1 Zum Sirenenabenteuer in der antiken Bilderwelt und Literatur Brommer 1983, 83–88; LIMC VI (1992) 962–964 Nr. 150–189; Taf. 632 – 637 (O. Touchefeu-Meynier).
2 Oinochoe Berlin, Antikensammlung Inv. 1993.216; CVA Berlin 19, 34f.; Taf. 26f. (A. Schöne-Denkinger); BAPD Nr. 202628.
3 Brommer 1983, 84f.; CVA Berlin 19 (A. Schöne-Denkinger) 35.
4 Neils 1995, 179.
5 Stamnos London, British Museum Inv. 1843,1103.31/E 440; CVA London 3, 8; BAPD Nr. 202628.
6 Furtwängler – Reichhold 1932, 23 (F. Hauser); zur Stellung des Raums im Vasenbild vgl. übergreifend Dietrich 2010 mit 170f. zur Sirenenepisode.
7 Vgl. Brommer 1983, 84.
8 Hom. Od. 12, 39–54; 158–200.
9 Furtwängler – Reichhold 1932, 25 (F. Hauser); dagegen zuvor etwa Furtwängler 1874, 14.
10 Montiglio 2011, bes. 132–138; Grethlein 2017, 1–17.
11 Dieser Gestus ließe sich zwanglos in die Reihe der Exempla einreihen, die Horkheimer – Adorno 1969/2022, 50–87 zu ihrer bemerkenswerten Interpretation des Odysseus als Präfiguration des modernen Bourgeois veranlassten.
12 Hom. Il. 18, 478–609.
13 Philostr. imag. 1, 23 (Narkissos): τιμῶσα δὲ ἡ γραφὴ τὴν ἀλήθειαν καὶ δρόσου τι λείβει ἀπὸ τῶν ἀνθέων, οἷς καὶ μέλιττα ἐφιζάνει τις, οὐκ οἶδα εἴτ᾽ ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ τῆς γραφῆς, εἴτε ἡμᾶς ἐξηπατῆσθαι χρὴ εἶναι αὐτήν. ἀλλ᾽ ἔστω.
14 Zur Autonomie von Kunst vgl. Kant 1790, bes. 1–20 bis Ullrich 2022.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

BAPD: Beazley Archive Pottery Database

Brommer 1983: F. Brommer, Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur (Darmstadt 1983)

Dietrich 2010: N. Dietrich, Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2010)

Furtwängler – Reichhold 1932: A. Furtwängler – K. Reichhold (Hg.), Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder 3 (München 1932)

Furtwängler 1874: A. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei (München 1874)

Grethlein 2017: J. Grethlein, Aesthetic experiences and classical antiquity. The significance of form in narratives and pictures (Cambridge 2017)

Horkheimer – Adorno 1969/2022: M. Horkheimer – T. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Frankfurt 1969/2022)

Kant 1790: I. Kant, Kritik der Urteilskraft (1790), in: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Kant's Gesammelte Schriften 5 (Berlin 1913ff.)

Montiglio 2011: S. Montiglio, From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought (Ann Arbor 2011)

Neils 1995: J. Neils, Les Femmes Fatales. Skylla and the Sirens in Greek Art, in: B. Cohen (Hg.), The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey (Oxford 1995) 175–184

Ullrich 2022: W. Ullrich, Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie (Berlin 2022)

Villing u.a. 2020: A. Villing – J. L. Fitton – V. Donnellan – Andrew Shapland (Hg.), Troja. Mythos und Wirklichkeit. Aus dem Englischen von C. Hartz und T. von Collani (Mainz 2020)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Berlin, Antikensammlung Inv. 1993.216. Abbildung: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, CC BY-SA 4.0

Abb. 2: London, British Museum Inv. 1843,1103.31. Abbildung: Villing u.a. 2020, 116 Abb. 98

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010120

Fotos zur Freiheit

Alle Fotografien außerhalb der Artikel stammen von Johannes Eber.

Nachweise zu den Fotografien

Umschlag und S. 215: Helena im Ei, Kalkstein, aus einem Grab, der sog. Tomba dell'uovo di Elena, in der Chora von Metapont (Torretta). Metapont, Archäologisches Nationalmuseum (vgl. A. Bottini, Elena in occidente. Una tomba dalla Chora di Metaponto, BdA 1988, 1–17)

S. 5, 27, 131: Statuengruppe des Farnesischen Stiers, Marmor, aus den Thermen des Caracalla, Rom. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum

S. 9: Pan und Ziege, Statuengruppe, Marmor, aus der Villa dei Papiri in Herculaneum. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 27709

S. 21: Daidalos bei der Herstellung der Flügel für Ikaros, Terrakottarelief. Nemi, Museo delle Navi Romane

S. 41: Statue des hängenden Marsyas, Marmor, vom Esquilin in Rom. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 1077

S. 51: Bronzestatue aus dem Triclinium der Casa di C. Iulius Polybius, Pompeji IX 13,1-3. Soprintendenza Pompei / Parco Archeologico di Pompei Inv. 22924

S. 65: Statue der Aphrodite Sosandra, sog. Aspasia, Marmor. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 153654

S. 79: Sitzstatue des Hermes, Bronze, aus der Villa dei Papiri in Herculaneum. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 5625

S. 91: Fries vom Tempel des Apollo Sosianus in Rom, Marmor. Rom, Kapitolinische Museen, Centrale Montemartini Inv. 2776

S. 105: Laokoon-Gruppe, Marmor. Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere Inv. 1064

S. 119: Statue des Aristogeiton aus der Statuengruppe der Tyrannenmörder von der Athener Agora, römische Marmorkopie. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 6010

S. 147: Porträt des C. Iulius Caesar, Marmor. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 6038

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

S. 155: Statue des Harmodios aus der Statuengruppe der Tyrannenmörder von der Athener Agora, römische Marmorkopie. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 6009

S. 163: Fessel aus Eisen, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum (vgl. V. Sampaolo (Hg.), Gladiatori, Ausstellungskatalog Neapel 139 Abb. 83; 244 Nr. 83)

S. 173: Sog. Klagefrauensarkophag, Marmor, aus Sidon. Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 368

S. 181: Sog. Alexandersarkophag, Marmor, aus Sidon. Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 370

S. 195: Spielfeld auf Marmorblock, vermauert in den Vatikanischen Museen

S. 207: Kopf des Odysseus aus der Statuengruppe mit Blendung des Polyphem aus Sperlonga, Marmor. Sperlonga, Archäologisches Nationalmuseum

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010121

Abkürzungsvermerk

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

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-1 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -