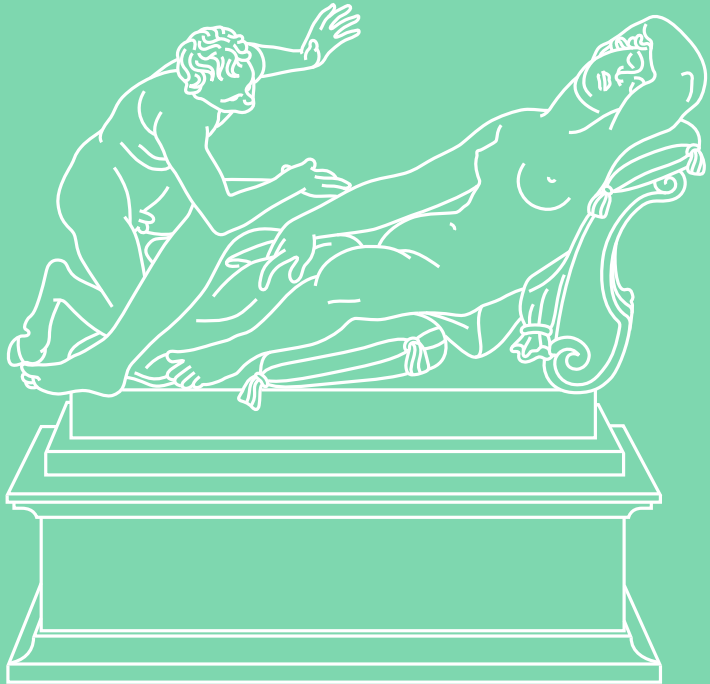


DIETRICH BOSCHUNG UND CHRISTIANE VORSTER (HRSG.)

LEIBHAFTE KUNST

Statuen und kulturelle Identität



MORPHOMATA

Dreidimensionale lebensgroße Figuren gehören zu den wirkmächtigen und auffälligsten Artikulationsformen der griechischen und römischen Antike. Wegen ihrer Anschaulichkeit sowie wegen ihrer dauernden und körperhaften Präsenz sind sie besonders einflussreiche Konkretisierungen von religiösen Auffassungen, Machtverhältnissen und Wissensordnungen. Spätere Epochen der europäischen Kulturgeschichte haben sich in immer neuen Rückbezügen daran orientiert.

Der vorliegende Band untersucht die Leistung der Statuen als eine Konkretisierungsform von politischen, sozialen und religiösen Vorstellungen. Den Ausgangspunkt bilden Phänomene der griechischen und römischen Antike, doch machen Beiträge aus der Kunstgeschichte, Ethnologie und Germanistik deutlich, dass das Thema weit über die Altertumswissenschaften hinaus interessant und wichtig ist. Gerade der Blick auf außereuropäische Ausdrucksformen macht deutlich, dass die Entwicklung der antiken Skulptur, die aus einer europäischen Perspektive konsequent und selbstverständlich erscheint, nur eine unter vielen möglichen Optionen darstellte.

BOSCHUNG, VORSTER (HRSG.) - LEIBHAFTE KUNST.
STATUEN UND KULTURELLE IDENTITÄT



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 24

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG
UND CHRISTIANE VORSTER

LEIBHAFTE KUNST

Statuen und kulturelle
Identität

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Mit großzügiger Unterstützung von PARAGONE – Freundeskreis der Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden e.V.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Yvonne Klein, Thierry Greub

Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel

Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5809-4

INHALT

Einführung	7
TONIO HÖLSCHER	
Die Entstehung der griechischen Polisgemeinschaft im Bild. Lebende, Vorfahren, Götter	13
CHRISTIAN KUNZE	
Kontextwechsel. Zur Interpretation antiker Skulpturen in unterschiedlichen Aufstellungssituationen	55
PAOLO LIVERANI	
Spätantike Ehrenstatuen zwischen Distanz und Dialog	93
JENS DAEHNER	
Ariadnefäden: Antike Skulptur und die Malerei der Moderne	123
MORITZ WOELK	
Mensch und Gott zugleich. Die Einheit des Widersprüchlichen in Statuen des Mittel- alters	153
DORIS H. LEHMANN	
Tribolos Erbe. Giambolognas <i>Fiorenza Anadyomene</i>	179
KLAUS FITTSCHEN	
Die zwölf suetonischen Kaiser in den Büstengalerien der Renaissance und des Barock	201
FRANK MARTIN	
Aus der Perspektive des Antiquars. Giovanni Pietro Belloris Sicht auf die zeitgenössische Skulptur	223

TILL FÖRSTER	
Bild und Vorbild. Intermedialität und Prädikation in Skulptur und neuen Medien Westafrikas	253
DIETRICH BOSCHUNG	
Unheimliche Statuen und ihre Bändigung	281
PENELOPE CURTIS	
The End of a Tradition. Sculpture's Caesurae	307
GEORG BRAUNGART	
»Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt«: Skulptur und Poesie in der Neuzeit zwischen Präsenz und Imagination	323
Autorinnen und Autoren	371
Tafeln	376

EINFÜHRUNG

In dem vorliegenden Band werden die Beiträge eines Kolloquiums vorgelegt, das sich unter dem Titel »Leibhafte Kunst – Statuen und kulturelle Identität« der Funktion und Wirkung dreidimensionaler Bildwerke in unterschiedlichen Epochen und Kulturen widmete. Indem das Kolloquium Statuen als eine Konkretisierungsform von politischen, sozialen und religiösen Vorstellungen auffasste, steht es in einer Reihe mit früheren Veranstaltungen und Publikationen des Internationalen Kollegs Morphomata, die verschiedene Modelle kultureller Figurationen untersuchten. Zugleich greift es ein zentrales aber lange Zeit vernachlässigtes Anliegen der Klassischen Archäologie auf: Johann Joachim Winckelmann verstand die griechischen Statuen bekanntlich als Ausdruck sozialer Praktiken und politischer Ordnungen, die die höchste Stufe der Schönheit erst möglich gemacht hätten. Ausgangspunkt war denn auch die griechische und römische Antike, doch schloss das Programm Beiträge der Kunstgeschichte, Ägyptologie, Ethnologie und Germanistik mit ein und machte deutlich, dass das Thema weit über die Altertumswissenschaften hinaus interessant und wichtig ist.

Die im Titel des Kolloquiums postulierte Wechselbeziehung zwischen Statuen und kultureller Identität wirft die Frage auf, worin sich Statuen von anderen Bildmedien unterscheiden, dass man ihnen eine derartig hervorgehobene Bedeutung für das gesellschaftliche Selbstverständnis beimessen darf. Die pointierte Bezeichnung dreidimensionaler Bildwerke als »Leibhafte Kunst« bietet zugleich eine erste Antwort: das herausragende Merkmal von Statuen ist ihre buchstäbliche Leibhaftigkeit. Sie befinden sich mit uns in demselben Raum, sie werfen die gleichen Schatten wie wir, wir können sie umschreiten und mit Händen greifen – vorausgesetzt, sie befinden sich nicht in der Unnahbarkeit des musealen »white cube«. In ihrer körperlichen Präsenz vermitteln sie die Anwesenheit einer Person, einer Gottheit oder auch eines personifizierten Begriffs, und dies zumeist in einem überaus haltbarem Material.

Statuen sind damit seit jeher das traditionelle Bildmedium der Erinnerung, vor allem der kollektiven Erinnerung. Unsere Sprache drückt das ganz unmittelbar aus: eine besonders geschätzte Person heben wir »auf einen Sockel«, während uns Dinge, die wir »an den Nagel hängen«, meist nicht weiter interessieren. Beim Sturz eines totalitären Regimes kommt es deshalb in unausweichlicher Regelmäßigkeit zum Bildersturz, der – wie der Name sagt – in besonderer Weise auf statuarische Denkmäler zielt, die mit einer fanatischen Gründlichkeit beseitigt werden, als handele es sich um den Leibhaftigen in Person.

Statuen haben die Kulturen Europas seit der Antike entscheidend geprägt; zusammen mit dem Menschenbild manifestierte sich in ihnen auch das Weltverständnis der jeweiligen Gesellschaft. Aufgrund ihrer Anschaulichkeit und ihrer dauernden körperlichen Präsenz wurden sie zu besonders wirkmächtigen Konkretisierungen von religiösen Vorstellungen und politischen Konstellationen. Besonders deutlich wird dies in Epochen, in denen die dreidimensionalen Bildwerke gegenüber der Flächenkunst an Bedeutung verlieren, wie etwa in der Spätantike (s. Beitrag Paolo Liverani) oder dort, wo zunächst tabuisierte Bildthemen neu in die Skulptur eingeführt werden, wie im Falle des Kreuzifixus in der mittelalterlichen Rundplastik (s. Beitrag Moritz Woelk).

Die Entstehung von großformatigen Bildwerken aus Stein, Bronze und Holz im frühen Griechenland zeigt einen geschichtlichen Prozess von größter Tragweite an. Von den großen Hochkulturen Ägyptens und des Vorderen Orients lernend und ihre Fähigkeiten am Material des eigenen Marmors schärfend, entwickelten griechische Bildhauer Formen der monumentalen Plastik, mit denen sie den benachbarten Kulturen ebenbürtig wurden. Skulpturen waren zumeist im politischen Raum aufgestellt, auf städtischen Plätzen, in Heiligtümern, in öffentlichen Gebäuden. Daher war bereits der Beschluss oder die Erlaubnis ihrer Aufstellung das Ergebnis von Machtverhältnissen. Nur wer den öffentlichen Raum beherrschte, konnte die Aufstellung von Statuen durchsetzen, reglementieren oder verhindern, somit eine Auswahl herbeiführen, die eigenen Zielen und Vorstellungen entsprach (s. Beitrag Tonio Hölscher). Durch die Kombinationen mit Inschriften und mit anderen Bildwerken sowie durch die architektonische Rahmung, konnte die Wahrnehmung gelenkt und ihre Wirkung gesteigert werden, während die gewählten Materialien eine dauernde Präsenz gewährleisten und zugleich den Wert der Figuren verdeutlichen sollten. Das so entstandene Medium wurde während der gesamten Antike weiterentwickelt.

Mit dem intensiven Transfer griechischer Skulpturen nach Rom ab dem mittleren 2. Jahrhundert v. Chr. findet ein Funktions- und Kontextwechsel statt, der nicht nur die formale Präsentation, sondern auch die inhaltliche Aussage der Skulpturen nachhaltig verändert (s. Beitrag Christian Kunze). Spätere Epochen der europäischen Kulturgeschichte haben sich in immer neuen Rückbezügen daran orientiert. In dieser Tradition wurden bis ins späte 19. Jahrhundert Skulpturen in einer naturnahen und überzeugend organischen Formensprache geschaffen, die bei den Betrachtern immer wieder den spontanen, wenn auch meist flüchtigen Eindruck erweckt, die Figuren wären tatsächlich lebendig (s. Beitrag Doris Lehmann). Zusammen mit der Formensprache wurden auch die Aufstellungsorte der monumentalen Bildwerke in den urbanen und sakralen Zentren sowie in den Residenzen der Mächtigen bis in die Gegenwart hinein tradiert und begründen in Verbindung mit der potentiellen Dauerhaftigkeit des Materials die herausragende Bedeutung von Skulptur für das kulturelle Gedächtnis der europäischen Gesellschaften. Die Gattung Skulptur dient somit in besonderer Weise der Vergegenwärtigung von Vergangenheit, die sie gleichzeitig deutet und systematisiert. Exemplarisch kann dieser Vorgang an der Verwendung rundplastischer »Kaiserserien« zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert begriffen werden (s. Beitrag Klaus Fittschen). So intensiv und kontinuierlich wie sonst nur noch in Literatur und Architektur lässt sich hier der für die Kultur Europas konstituierende Rückbezug auf die Antike und damit die Identifikation mit ausgewählten Vergangenheiten feststellen und untersuchen (s. Beitrag Frank Martin). Dass dieser Rückbezug keineswegs nur retrospektiv zu verstehen ist, sondern bis in die Gegenwart hinein neue Impulse für die künstlerische Avantgarde zu geben vermag, offenbart die besondere Strahlkraft antiker Skulptur (s. Beitrag Jens Daehner). Diese beschränkt sich keineswegs auf die bildenden Künste, sondern reicht bis in die Dichtung hinein. Die Ästhetisierung des Fragments im ausgehenden 19. Jahrhundert und seine symbolistische Aufladung in der gleichzeitigen Poesie sei hier nur als ein Beispiel unter vielen anderen angeführt (s. Beitrag Georg Braungart).

Der repetitive Rückbezug europäischer Künstler auf die Antike verhinderte lange Zeit, dass andere Möglichkeiten einer plastischen Gestaltung beachtet wurden. Dabei wird beim Blick auf außereuropäische Skulpturen, ihre Zwecke und Darstellungsweisen schnell deutlich, dass die Entwicklung der antiken Skulptur, die aus einer europäischen Perspektive konsequent und selbstverständlich erscheint, nur eine unter verschiedenen möglichen Optionen darstellte. Schon der Blick auf die

Ägyptische Skulptur, der leider nicht den Weg in diesen Sammelband gefunden hat, ist in diesem Zusammenhang erhellend. Jenseits des westlichen Kulturkreises stellt man schnell fest, dass weder die Gattungsgrenzen innerhalb der bildenden Künste noch die für die abendländische Kunst grundlegende Unterscheidung zwischen bildenden und darstellenden Künsten und der Musik als selbstverständlich vorausgesetzt werden können. An Beispielen aus dem heutigen West- und Zentralafrika lässt sich zeigen, wie diese Künste zusammenwirken und auch die neuen digitalen Bildmedien in den Umgang mit den traditionellen Bildern einbezogen werden, wobei Bilder unterschiedlichster Gattungen (*pictures*) mit den dahinter stehenden Vorstellungen (*images*) in eine lebendige Wechselwirkung treten (s. Beitrag Till Förster). In der Bezugnahme auf außereuropäische Modelle tritt zugleich eine Dimension statuarischer Bildwerke hervor, die durch Generationen kunsthistorischer Forschung weitgehend aus dem Blick geraten ist, nämlich dass auch in Europa Skulpturen seit der Antike als numinose Wesen erfahren wurden, die handelnd mit den Lebenden in Verbindung treten können (s. Beitrag Dietrich Boschung). In diesem Faszinosum der räumlich präsenten Statue liegt zugleich der Keim der Provokation. Das Stichwort des »Denkmalsturzes« wurde bereits eingangs genannt. Die besondere Rolle skulpturaler Werke im Zusammenhang mit der Ästhetisierung der Macht in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts ist zweifellos einer der Gründe für die Zäsur im bildnerischen Schaffen nach 1945, reicht aber als Erklärung kaum aus. Bezeichnenderweise ist es heute oft kaum noch möglich, Skulptur als eigene Gattung in irgendeinem Museum auszumachen. Neue Bildmedien sind hinzugetreten, die in der suggestiven Interaktion mit dem Betrachter an die Stelle von Statuen getreten sind. Gleichwohl kehrt im öffentlichen Raum außerhalb der Museen die Skulptur zu ihrer traditionellen Form zurück mit dem Anspruch, Kraft, Macht und kulturelle Identität ins Bild zu setzen (s. die Beiträge von Penelope Curtis und Danièle Cohn).

In diesem Zusammenhang verdient es hervorgehoben zu werden, dass die Idee zu diesem Kolloquium, das sich epochenübergreifend und interdisziplinär dem Thema Skulptur widmen sollte, gerade dort entstand, wo Hunderte von Skulpturen plötzlich ihren gewohnten Aufstellungskontexten entrissen, eng zusammengepfercht beieinander standen – nämlich im Exil der Dresdner Skulpturen in Dresden Klotzsche, wohin die Werke nach der großen Flut und während des dadurch notwendig gewordenen Umbaus des Albertinums gebracht worden waren. Sie präsentierten sich dort dem Betrachter in einer Aufstellung, die mehr

durch die Größe und Strapazierfähigkeit der Objekte als von kunsthistorischen Kategorien bestimmt war. In der früheren Abfertigungshalle des Dresdner Flughafens, einem Raum, der dazu bestimmt war, Menschen unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Alters unterschiedlichen Zielen zuzuführen, standen nun plötzlich Statuen beieinander, auch sie höchst unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Alters, wobei die Altersdifferenz hier nicht nur Jahrzehnte, sondern Jahrhunderte und Jahrtausende umspannte. Ihrer Sockel beraubt und damit aus ihrer Vereinzelung herausgerissen, entwickelten die Figuren eine ungeahnte Präsenz und begannen auf eine völlig neue Weise miteinander zu interagieren. In dieser einmaligen Versammlung von Werken aus zweieinhalb Jahrtausenden in einer Flughafenhalle des 20. Jahrhunderts trat die bemerkenswerte Kontinuität in der Tradition statuarischer Bilder schlagartig hervor. Zudem wurde deutlich, dass die überwiegend steinernen Bildwerke nicht zuletzt auch deshalb als »Leitgattung« für das kulturelle Gedächtnis fungieren, weil kein anderes Bildmedium einen vergleichbar großen Zeitraum umspannt, ohne dass es je zu einem vollständigen Abbruch der Überlieferung oder zu einem weitestgehenden Verlust der Artefakte gekommen wäre.

Es gibt wohl nur wenige Museen, in denen diese Zusammenhänge derart konzentriert zutage treten, wie in der Dresdner Skulpturensammlung: hier ist eine große Zahl jener *Capolavori* versammelt, mit denen im kaiserzeitlichen Rom eine damals bereits Jahrhunderte zurückliegende, griechische »Klassik« beschworen und damit im eigentlichen Sinn erst geschaffen wurde. »Klassik« als Rückgriff auf eine als vorbildlich postulierte Vergangenheit ist ein genuin lateinischer Begriff, und in keinem anderen Museum in Deutschland tritt diese römische Komponente der griechischen Klassik so klar hervor, wie in der Dresdner Skulpturensammlung. Zudem sind in Dresden auch die neuzeitlichen Rückgriffe auf die antiken Bildentwürfe in exquisiten Beispielen vertreten. Es sei hier nur an den kleinen Marc Aurel des Filarete erinnert, der als frühester nachantiker Rückgriff auf die berühmte römische Statue eine Tradition zur Herrscherrepräsentation begründete, die bis heute anhält. Der Wandel des Antikenbildes vom 16. Jahrhundert bis heute lässt sich in der Dresdner Skulpturensammlung geradezu bilderbuchmäßig ablesen, da hier im Unterschied zu den meisten anderen Antikemuseen Europas die im 19. Jahrhundert entfernten Antikenergänzungen aus der Zeit der Renaissance und des Barock sorgfältig aufbewahrt wurden und somit dem Studium und gegebenenfalls auch der Rekonstruktion zur Verfügung stehen.

Auch in dem 2011 als »Haus der Moderne« neu eröffneten Albertinum ist dieser Rückbezug auf eine über die Jahrtausende reichende skulpturale Bildtradition allgegenwärtig, wie etwa im Klinger-Saal, wo das Experimentieren mit farbigen Marmoren als Teil einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition begriffen werden kann. Auch die zeitgenössischen Werke gewinnen im Kontext dieser epochenübergreifenden Sammlung eine neue, ortsspezifische Identität, wie zum Beispiel Ulrich Rückriems abstrakte Skulptur, die vor dem Hintergrund der im »Gläsernen Depot« versammelten Antiken wie die auf ihre Grundform reduzierte Darstellung eines Schreitenden erscheint und deshalb als »Ägypter« betitelt wurde.

Es war deshalb ein besonderes Glück, dass die Tagung als gemeinsame Veranstaltung des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln und der Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden im Dresdner Albertinum stattfinden konnte. Hierfür gebührt den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und ihrem Generaldirektor, Hartwig Fischer, unser herzlichster Dank! Zum Gelingen der Tagung und zum Abschluss der Publikation haben zahlreiche Kolleginnen und Kollegen entscheidend beigetragen. Die kommissarische Direktorin der Skulpturensammlung, Kordelia Knoll, hat die noch unter der Ägide von Moritz Woelk entwickelte Idee zu einer epochen- und fächerübergreifenden Skulpturentagung im Dresdner Albertinum aufgegriffen und deren Durchführung trotz vielfältiger anderer Belastungen ermöglicht. Gemeinsam mit Astrid Nielsen hat sie zudem die Veranstaltung durch Führungen in der Skulpturensammlung mitsamt den Depots erweitert und bereichert. Gerade die Gespräche vor den Objekten verliehen den jeweiligen Sektionen eine besondere Anschaulichkeit und boten Anlass für weiterführende Diskussionen. Ebenso wichtig für das Gelingen der Tagung war die vielfältige organisatorische Unterstützung durch Saskia Wetzig und Jürgen Lange. Die Redaktion der Texte und Abbildungen dieser Publikation hat Yvonne Klein mit großer Umsicht und Sorgfalt durchgeführt. Jens Daehner und Michael Squire haben die englischen Übersetzungen der Abstracts erstellt. Ihnen allen gilt unser herzlichster und aufrichtiger Dank.

Besonderer Dank geht schließlich an den Freundeskreis der Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden e.V. – PARAGONE für die großzügige finanzielle Unterstützung des Kolloquiums, ohne die die Durchführung schwierig, die Publikation des vorliegenden Tagungsbandes sogar unmöglich gewesen wäre.

TONIO HÖLSCHER (HEIDELBERG)

DIE ENTSTEHUNG DER GRIECHISCHEN POLISGEMEINSCHAFT IM BILD. LEBENDE, VORFAHREN, GÖTTER

The creation of large-scale statues in stone, bronze, and wood in early Greece indicates an historical process with enormous consequences. Learning from the great cultures of Egypt and the Near East and honing their skills on indigenous marble, Greek sculptors developed forms of monumental sculpture equal to those of the neighbouring cultures.

In early Greek art large-scale statues were intended for public spaces, where they visualized three different subjects: gods as cult images in temples, typified humans as votive dedications in sanctuaries, and the dead as commemorative images at tombs. Within the context of early Greek life these monumental images served a fundamental purpose. The early Greek polis was an ideal community to which living people, deceased ancestors, and the gods equally belonged. The interaction of the living with those ideal community members took place in the public spaces of early cities; these early political constructs were, in fact, constituted by public spaces. Male citizens convened in the assembly on the agora, while the entire citizenry developed their idealized life structures on the occasion of festivals for the gods in their sanctuaries and of rituals for the dead in the necropolises. There the statues had the task to establish the presence of those community »members« that were not actually present: gods in temples, model representatives of the community in sanctuaries, the dead at their tombs. To the Greeks, the statues embodied these figures in a very immediate and concrete way: they enabled the living to interact with the other members of the ideal community in rituals and other concrete forms of communication.

In the communities of the early polis with their low-level hierarchies these forms of »face-to-face« interaction and »immediate action« had the

result that symbolic signs of social status such as dress or insignia were less important than the immediate effect of bodily appearance. In this sense, a winning and convincing appearance became a key characteristic both in social reality and the visual arts: physical strength, agility, and the beauty of the naked body for men; erotic charm in both dress and conduct for women. The statues were effective components in the visual self-definition of the emerging Greek polis.

I BILDWERKE, ÖFFENTLICHKEIT UND POLIS

Ein Reisender, der eine antike Stadt besuchte, fand sich, neben öffentlichen Gebäuden und privaten Häusern, einer ungemein großen Zahl von Bildwerken gegenüber: Schon vor der Stadtmauer waren die Zugangsstraßen von Nekropolen mit den Grabstatuen und Grabreliefs der reichen Familien gesäumt; in den städtischen Heiligtümern standen die Kultbilder der Götter im Inneren der Tempel und die statuarischen Weihgeschenke in den umgebenden Bezirken; auf der Agora erhoben sich die politischen Denkmäler. Hinzu kamen später Bildwerke in öffentlichen Bauten wie Rathäusern, Theatern, Gymnasien, in römischer Zeit vor allem auch in Thermenanlagen. Jeder dieser städtischen Lebensräume hatte seine zugehörigen Bildwerke.

Wenn man der Einzigartigkeit dieser griechischen – und in ihrer Folge der römischen – Bildkultur nachgeht, dann stellt sich die grundsätzliche Frage: Warum haben die Griechen überhaupt diese überwältigende Menge von Bildwerken gebraucht? Es liegt nahe, mit dieser Frage insbesondere die griechische Frühzeit zu betrachten, in der die Praktiken dieser Bildkultur entstanden sind.

Die Griechen hatten seit dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. eine reiche, differenzierte Bildkunst in kleinem Format ausgebildet: Tongefäße mit vielfältigen Bildszenen, Statuetten aus Bronze, Terrakotta, sogar Elfenbein, die in den zentralen sozialen Situationen eingesetzt wurden: bei Hochzeit und Symposion, dazu im Kult für die Götter und die Toten. Diese Kunst konnte man weiter entwickeln, und man hat das auch getan, bis zum Ende der Antike. Im frühen bis mittleren 7. Jahrhundert v. Chr. begann man aber plötzlich, Bildwerke in großem Format, oft knapp unter, bald aber auch über Lebensgröße herzustellen. Erhalten sind Standbilder aus Marmor und Kalkstein, ferner Reste großer Figuren aus getriebenem Bronzeblech; daneben muss man von einer reichen Kunst in Holz ausgehen, die sich kaum erhalten hat, die aber zu einer großen

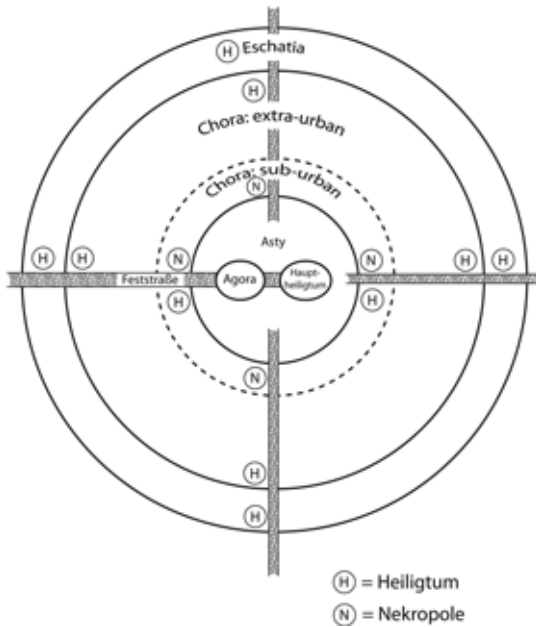
Kunstfertigkeit gesteigert wurde. Was leisteten solche Bildwerke gegenüber denen in kleinem Format?¹

Der entscheidende Schritt besteht darin, dass das Bild dem betrachtenden Menschen gleichrangig und ebenbürtig, gewissermaßen als Partner, gegenüber steht. Man kann das Standbild nicht nach Belieben hin und her und aus dem Weg räumen, das Bild steht von sich aus im Raum, es wendet sich an potentielle Betrachter, es fordert deren Aufmerksamkeit. Wenn schon bald Epigramme ein Bildwerk begleiten, dann sprechen sie im Namen der dargestellten Person ein Publikum an: »Schau mich an, wie schön ich bin!« Das heißt: Bildwerke von großem Format bedeuten eine neue, starke Form von Publizität.²

In der Tat hat die griechische Skulptur in großem Format sich ausschließlich in den öffentlichen Räumen entwickelt, wo die Standbilder starke Sichtbarkeit erreichten: Schon die frühesten großen Bildwerke sind Götterbilder in Tempeln, Weihgeschenke in Heiligtümern und Figuren der Verstorbenen über den Gräbern; später kam die Agora als Raum von Standbildern hinzu. Die großen Heiligtümer waren Orte der Zusammenkunft der städtischen Gemeinschaft, die Agora war der Platz der politischen Versammlungen, und auch die Nekropolen waren keine abgeschiedenen Friedhöfe, sondern säumten die Zugangsstraßen zur Stadt vor den Toren, wo sie die Aufmerksamkeit von ankommenden und aufbrechenden Reisenden fanden (Abb. 1).

Damit ist der historische Rahmen bezeichnet, in dem der Schritt zur großformatigen Skulptur zu verstehen ist. Es ist die Entstehung der charakteristischen Staatsform des frühen Griechenland: der Polis, des Stadtstaates. Die erste entscheidende Phase dieser Entwicklung gehört ins 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. Damals formierten sich aus dörflichen Gemeinden, in denen mächtige Familien mit ihren Oberhäuptern weitgehend autonom nebeneinander lebten, größere Gemeinwesen, die ihre Angelegenheiten und Interessen gemeinschaftlich zu regeln unternahmen. Die ›städtischen‹ Zentren, in denen sie sich zusammenschlossen, erhielten nun Strukturen der Gemeinschaftlichkeit, und in diesem Sinn

1 Zu den Anfängen der griechischen Großplastik s. die erste umfassende Untersuchung von Homann-Wedeking 1950. Neuere Arbeiten: Ridgway 1977, 17–42; Fuchs – Floren 1987; Martini 1990, 101–131; Stewart 1990, 103–110; Rolley 1994, 116–154; Vorster 2002; Brisart 2011, 273–314. Statuen aus Holz: Herrmann 1975. Bilder aus getriebenem Bronzeblech: Borell – Rittig 1998.
2 Basen von Bildwerken mit Epigrammen, vor allem von Verstorbenen am Grab: Kissas 2000.



1 Räume der griechischen Polis

der ›Öffentlichkeit‹, die etwa am Beispiel von Athen oder Argos deutlich werden. Zum einen entstanden zentrale Heiligtümer, wo die ›Bürger‹ sich zum gemeinsamen Kult und Fest einfanden; zum anderen wurde ein zentraler politischer Versammlungsplatz eingerichtet, die Agora, wo die politische Versammlung der männlichen Bürger zusammenkam. Darüber hinaus wurden nun die Gräber, die bisher im Siedlungsgebiet nahe bei den Häusern gelegen hatten, in eigene Bezirke außerhalb des Wohngebietes verlegt. Damit erhielt zunächst die städtische Gemeinschaft einen gemeinsamen Siedlungsraum. Doch auch die Grabstätten wurden nicht in irgendein wildes ›Draußen‹ ausgelagert, sondern vor allem entlang den großen Zugangs- und Ausfahrtstraßen der Stadt angelegt, wo sie ihrerseits einen kohärenten Raum von öffentlicher Sichtbarkeit erhielten. Jenseits dieser periurbanen Zone waren die Städte konzentrisch umgeben von der *chora*, dem Ackerland, und diese wiederum von der Grenzzone der freien Natur, Wälder und Berge, der *eschatia*, wo wilde Tiere die menschliche Ordnung bedrohten.³

³ Zu dieser Grundstruktur der griechischen Polis s. Hölscher 1998.

In dem Konzept der ›Stadt‹ waren drei öffentliche Räume eingerichtet, in denen die Gemeinschaft der Polis mit den entscheidenden Mächten der Welt in Verbindung treten konnte: mit den Göttern durch den Kult in den Heiligtümern, mit den lebenden Mitbürgern in der politischen Versammlung auf der Agora und mit den Toten durch die Verehrung in den Nekropolen. Menschen, Götter und Tote bildeten eine konzeptuelle Gemeinschaft.

Diese Strukturierung der gemeinschaftlichen Räume im 8. bis 7. Jahrhundert v. Chr. war der entscheidende erste Schritt in der Neuformierung der griechischen Gesellschaft und Kultur nach dem Ende der mykenischen Palastzeit. Die räumlichen Anlagen bezeugen religiöse Rituale und soziale Praktiken politischer Proto-Gemeinschaften, die über die Struktur der Familien und ihrer Gefolgsleute hinausgingen. Ein zweiter Schritt folgte seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. mit der Monumentalisierung der öffentlichen Räume. Vor allem die großen städtischen Heiligtümer wurden jetzt mit monumentalen Tempeln ausgestattet, die große gemeinsame Anstrengungen voraussetzen und damit eine politische Verdichtung der Bürgerschaften erkennen lassen.

Eben diese Räume waren es aber, in denen bald die ersten Bildwerke in großem Format errichtet wurden. Das ist zwar allgemein bekannt, aber die Konsequenzen daraus sind längst nicht entschieden genug gezogen worden. Entscheidend ist, dass wir uns grundsätzlich frei machen von der modernen Vorstellung des Museums als Ort einer ausschließlichen Betrachtung von ›Kunst‹. Antike Bildwerke gehörten in die Kontexte der Lebenswelt und waren Elemente der sozialen Praxis. Ihre Funktion bestand darin, Götter und Heroen der Vergangenheit ebenso wie frühere und gegenwärtige Mitglieder der Gemeinschaft in den Räumen des Lebens präsent zu machen, damit die Lebenden mit ihnen umgehen konnten. Es gab keine Museen, sondern Lebensräume, keine ›Kunstwerke‹, sondern bildliche Lebewesen, und keine Betrachter, sondern Menschen, die mit den Bild-Wesen lebten. Götter und Heroen, Vorfahren und Lebende, im Bild wie *in corpore vivo*, bildeten die konzeptuelle Gemeinschaft der Polis. Es liegt darum nahe, den Schritt zur Bildkunst in großem Format im Rahmen der Formierung der Polisgesellschaften zu sehen.⁴

Dabei bezeugen die beiden Phasen in der Gestaltung öffentlicher Räume zwei Stufen in der Entwicklung der Polis. Im 8. und 7. Jahr-

4 Versuch einer Darstellung der griechischen Bildkunst im Rahmen sozialer Praxis: Hölscher 2007.

hundert v. Chr. waren in den protopolitischen Gemeinschaften noch die Oberhäupter weniger führender Familien vorherrschend, die ihre Macht oft relativ unabhängig von den Interessen der Gemeinschaft ausbauten. Dem gegenüber gewannen seit Beginn des 6. Jahrhunderts v. Chr. breitere Oberschichten an Einfluss, die aristokratische Ansprüche und Lebensformen ausbildeten und allgemein eine dichtere ›Bürgerlichkeit‹ bewirkten. In der Bildkultur hat das zur Folge, dass im 7. Jahrhundert v. Chr. zunächst nur vereinzelte Standbilder großen Formats errichtet wurden, während sich im 6. Jahrhundert v. Chr. in verschiedenen Städten eine breitere Praxis der Statuensetzung entwickelte.

Damit wird die Frage nach der Entstehung der griechischen Großplastik weit weg von den Wegen verlagert, auf denen die Forschung dies Phänomen zumeist zu verstehen suchte. Eine dieser Erklärungen betrifft die künstlerische Form: Sie weist auf Einfluss aus Ägypten oder dem Vorderen Orient hin. In der Tat haben die Griechen unbestreitbar von den dortigen Hochkulturen die Skulptur in großem Format und auch die wichtigsten Darstellungstypen für männliche und weibliche Figuren übernommen. Die Forschung hat das längst gesehen, und sie hat zugleich herausgearbeitet, wie die Vorbilder in Griechenland umgeformt wurden: Gegenüber ägyptischen Standbildern, die von einem Rückenpfeiler oder einer imaginären Rückenachse gehalten werden und ihr ausgreifendes Bein unorganisch nach vorne strecken, verteilen griechische Standbilder das Gewicht gleichmäßig auf beide Beine und stehen dadurch ›aus eigener Kraft‹. Die Forschung hat diese Unterschiede z. T. stark betont und darin sicher zu Recht eine typisch griechische Auffassung des Körpers gesehen, die dann zu der einzigartigen Entwicklung der griechischen Körper-Kunst geführt hat.⁵

Aus diesen und anderen Beobachtungen wird heute zunehmend die Folgerung gezogen, dass die Übernahme kultureller Elemente aus dem Orient nur äußerliche Anstöße seien, dass die eigentliche Leistung doch in der griechischen Neuformung bestehe, und dass darin ein wesentlicher Zug der kulturellen Identität des antiken Griechenland zum Ausdruck komme. Das ist aber ein eurozentrisches Konzept, das die Phänomene aus einer heutigen Perspektive beurteilt. Zum einen kann die Idee und die technische Bewältigung des großen Formats als solche, die die Griechen von den Nachbarkulturen übernahmen, mit guten Gründen für die größere kulturelle Leistung angesehen werden als die Umformungen,

⁵ Kraher 1931; Himmelmann 1964, 18–21.

die die Griechen zunächst daran vornahmen. Wenn in Griechenland führende Aristokraten und ihre Bildhauer begannen, Standbilder in großem Format wie in Ägypten und im Vorderen Orient zu errichten, so bezeugten sie damit sicher in erster Linie ihre Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Kultur, einer ostmediterranen *koine*, zu der Griechenland jetzt Zugang suchte,⁶ mehr als eine eigene griechische ›Identität‹.

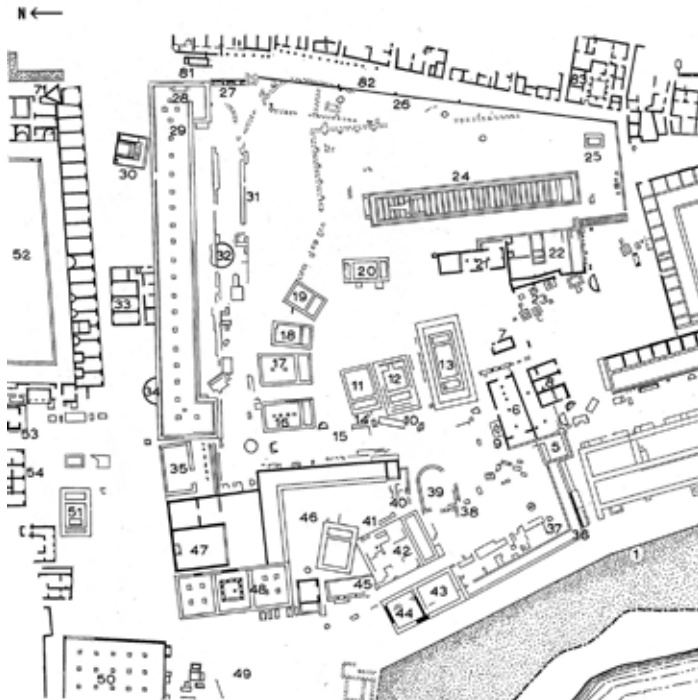
Die Bildwerke wurden jedoch zunächst nicht als allgemeiner Ausdruck kultureller Zugehörigkeit, sondern für konkrete Aufgaben eingesetzt, und diese Aufgaben waren durchaus verschieden von denen in Ägypten und im Vorderen Orient. Wofür also und in welchem Sinn haben die Griechen ihre Standbilder gebraucht? Gegenüber dieser Frage der sozialen Praxis ist die Frage der ästhetischen Produktion sekundär. Dabei wird sich sogar zeigen, dass die soziale Praxis wiederum sehr unmittelbar und viel vitaler auf die künstlerischen Formen wirkt.

II HEILIGTÜMER

Als zum ersten Mal ein Stifter oder eine Stifterin in einem der großen griechischen Heiligtümer wie Delphi, Olympia, Delos, Samos oder auf der Akropolis von Athen ein Standbild von großem Format aufstellte, muss das ein Schritt von weitreichender Wirkung gewesen sein. Das immense Spektrum von Weihgaben, die zum Teil seit Jahrhunderten die Heiligtümer gefüllt hatten, hatte zwei Eigenschaften gemeinsam: Sie waren zum einen grundsätzlich beweglich und zum anderen von begrenzter Dauer. Statuetten aus Bronze und Terrakotta wurden von den Dedikanten in das Heiligtum gebracht, dort wohl auf Tischen, Bänken, Regalen abgelegt und nach einer gewissen Zeit z. T. in ausgedienten Brunnen deponiert. Dasselbe gilt aber auch für die Anatheme von großen Maßen, die seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. vor allem in Olympia Eindruck machten, die übermannshohen Dreifußkessel und die Tropaia. Die Dreifüße wurden einfach auf den Boden gestellt, und in dem bekannten Mythos konnte Herakles den delphischen Dreifuß einfach abschleppen; die Tropaia waren an Holzpfehlen errichtet, die mit der Zeit verrotteten. Beide Typen von Weihgeschenken wurden nach einiger Zeit abgeräumt und ebenfalls in Brunnen versenkt.

⁶ s. dazu zuletzt Gunter 2009; Brisart 2011. Für die Kouroi wichtig Kyrieleis 1996.

Die neuen Standbilder aus Stein dagegen waren unbeweglich, nicht nur wegen ihres Gewichts, sondern weil sie auf einer Basis ortsfest errichtet waren. Zudem waren sie grundsätzlich auf Unvergänglichkeit angelegt. Damit stellten sie nun topographische Fixpunkte dar, und zwar auf Dauer, wie die Tempel, Altäre und andere architektonische Elemente. Man konnte sie nicht entfernen, man konnte sie schwer ignorieren, und man wurde sie nicht wieder los. Es ist deutlich, welch großer Anspruch darin zum Ausdruck kam, ein solches Bildwerk aufzustellen. Da die Orte der Aufstellung die zentralen Heiligtümer der Städte oder gar panhellenische Heiligtümer waren, stellt sich die Frage, wie die Gemeinschaften darauf reagierten. Darüber ist wenig bekannt, aber einige Nachrichten deuten darauf, was ohnehin nahe liegt, dass die Verwaltungen der Heiligtümer mehr und mehr eine Kontrolle ausübten und Regeln entwickelten, um Wildwuchs zu verhindern. Auch in dieser Hinsicht ist Großplastik ein Phänomen der Polis und der interpolitischen Heiligtümer.⁷



2 Delos, Apollonheiligtum

Delos. Für die beiden frühesten Zentren großformatiger Skulptur, Kreta und die Kykladen (Abb. 3–8. 20–22), ist die Bedeutung dieser Bildwerke im Rahmen politischer Gemeinschaften von Matteo d’Acunto deutlich gemacht worden.⁸ Im Heiligtum von Delos (Abb. 2) bezeugt die fast zehn Meter hohe kolossale Statue, die die Bewohner der benachbarten Insel Naxos um oder bald nach 600 v. Chr. stifteten, ein ungemein anspruchsvolles Auftreten einer Polis (Abb. 4–5): Die Gewinnung der riesenhaften Marmorblöcke, die umfangreichen Bildhauerarbeiten in den Marmorbrüchen und später, der gefährliche Transport über Land durch unwegsames Gelände, die riskante Verschiffung über das Meer und die höchst schwierige Aufrichtung am Zielort bezeugen sehr beträchtliche Aufwendungen einer großen selbstbewussten Gemeinschaft. Das Standbild stellte wahrscheinlich den Gott Apollon dar, der die wenigen kleinen Gebäude im Umkreis von kaum mehr als drei bis vier Metern Höhe weit überragt und den Ort mit seinem weißen Glanz dominiert haben muss.⁹ Lange Zeit war dies das einzige große Bild des Gottes, bis im späteren 6. Jahrhundert v. Chr. ein Tempel mit einem sehr kunstvollen Kultbild errichtet wurde, das in der linken Hand den Bogen, in der rechten eine Gruppe von drei Chariten mit Musikinstrumenten trug (Abb. 7).

Dass Naxos im 7. Jahrhundert v. Chr. eine potente Polis-Gemeinschaft war, zeigt sich nicht nur an der Aussendung von Kolonien nach Sizilien und Nordafrika, sondern auch in der Strukturierung des eigenen Territoriums, mit einem städtischen Zentrum und extraurbanen Heiligtümern für Apollo, Demeter und Dionysos, die das Umland an die Stadt binden. Das stärkste Zeugnis aber ist das Auftreten der Gemeinschaft außerhalb ihrer Stadt, in dem delischen Heiligtum, wo die Naxier offenbar unmittelbar anschließend an den Koloss ein Versammlungshaus, einen *oikos*, für die gemeinsamen Gelage ihrer Bürger bei den großen Festen errichteten: auch dies das damals bei weitem größte Gebäude am Platz. Damit aber war eine gesamte Neustrukturierung des Heiligtums eingeleitet, denn die Naxier hatten bereits die Statue und den *oikos* in Hinblick auf eine völlige Neugestaltung dieses Bereichs geplant: Bald darauf errichteten sie ein prächtiges neues Eingangstor und daran anschließend eine Halle, die ebenfalls den Namen der Naxier trugen.

7 Zur Praxis der Aufstellung von Weihgeschenken s. Jacquemin 1999, 101–107; ThesCRA I (2004) 269–281 bes. 280–281 s. v. Greek dedications. Introduction, Literary and Epigraphical sources (R. Parker).

8 D’Acunto 2008.

9 Zur technischen Leistung s. Gruben 1997, 267–287; Giuliani 2005.



3



4



5

Delos 3 Löwen-Terrasse, 4-5 Sog. Naxier-Koloss



6



8



7

Delos 6 Kouros. Delos, Museum, 7 Siegel-Abdruck: Kultbild des Apollon. Delos, Museum, 8 Votivstatue der Nikandre. Athen, Nationalmuseum

Möglicherweise wurde der Eingang damals überhaupt vom Norden in den Süden verlegt, was dann auch eine Neuordnung des Kultes und seiner Rituale bedeuten würde.¹⁰ Schließlich muss noch ein weiterer Großauftrag dieser Zeit von einer Polis, offenbar wieder Naxos, ausgegangen sein: die berühmte Löwenterrasse im Norden des Heiligtums (Abb. 3). An der Grenze zur freien Natur waren die Bestien dort auf den Heiligen See mit der Palme ausgerichtet, unter der Leto Apollon geboren hatte. Löwen waren wilde Mächte der Natur, die der Gott unter seine Gewalt gebracht hatte und die er nun als Trabanten zum Schutz des Heiligtums und anderer Räume der menschlichen Ordnung einsetzte.¹¹

Das delische Heiligtum gehörte zwar nicht zu Naxos, sondern war ein zentraler Kultplatz der Kykladeninseln, aber Naxos scheint im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. unter den Kykladen eine beherrschende Stellung gehabt zu haben, die es durch Präsenz mit gemeinschaftlichen Bauten und Bildwerken auf Delos zur Geltung brachte. Möglicherweise war das massive Auftreten der politischen Gemeinschaft Naxos und die Neugestaltung des Heiligtums um und nach 600 v. Chr. sogar mit einer Neuorganisation des Kults verbunden.¹²

Früher noch als diese Manifestationen der Polis haben private Stifter aus Naxos Standbilder von großem Format in Delos errichtet. Erstaunlicherweise steht am Anfang der erhaltenen Beispiele eine Frau: Nikandre, die ihr Standbild in das Teil-Heiligtum der Artemis geweiht hat und die sich in der Inschrift ungewöhnlich ausführlich in einer Familie aus Naxos verankert, mit Nennung ihres Vaters Deinodikos, ihres Bruders Deinomenes und ihres Ehemannes Phraxos (Abb. 8). Damit wird offenbar, entsprechend aristokratischer Heiratspolitik, die Verbindung zweier mächtiger Familien angezeigt. Gleichwohl ist es überraschend, dass die Frau sich als »herausragend unter den Frauen« nennt und selbst als Stifterin auftritt, und dass dies auf der interpolitischen Bühne von Delos geschieht: Nikandre präsentiert sich damit zugleich als Vertreterin ihrer Polis. Wenn man bedenkt, dass in späteren Epochen öffentliche Bildnisstatuen für solche Frauen errichtet wurden, die

10 Koloniestädte: D'Acunto 2008, 151. Heiligtümer von Iria und Sangri auf Naxos: Gruben 2001, 367–371. 375–380. Bauprogramm der Naxier auf Delos: Gruben 1997, passim.

11 Bruneau – Ducat 2005, 224–227 Nr. 55. Löwen als Tiere des Apollon, Bezwingung der Löwen und Einsatz als Wächter: Hölscher 1972, 68–99.

12 Naxische ›Hegemonie‹ über Delos: D'Acunto 2008, 151–153.

als Priesterinnen eine öffentliche Stellung erreicht hatten, so kann man fragen, ob auch Nikandre eine Funktion im Kult der Artemis ausübte?¹³

Wenig später setzt die dichtere Reihe der Standbilder junger Männer ein, der *Kouroi*, wohl idealer Vertreter der männlichen Jugend (Abb. 6). Insgesamt neun Exemplare stammen aus dem späteren 7. und frühen 6. Jahrhundert v. Chr. Sie sind ebenfalls aus naxischem Marmor gearbeitet und wurden nach ihrem Stil meist zuversichtlich ebenfalls Stiftern aus Naxos zugewiesen. Vielleicht sollte man nicht ganz so direkt aus dem Material und Stil auf die Auftraggeber schließen; denn in dieser Frühzeit werden noch nicht alle Inseln eigene Marmorbrüche und Bildhauerwerkstätten besessen haben, so dass auch Stifter von anderen Orten ihre Aufträge nach Naxos gegeben haben können. Wichtig wäre die Frage vor allem unter dem Aspekt, ob hier führende Personen von verschiedenen Inseln miteinander in Konkurrenz treten oder ob auf Naxos bereits eine dichtere Elite entstanden ist, die diese Praxis der Bildweihung ausgebildet hat. Deutlich ist aber, dass gleichzeitig mit den gemeinschaftlichen Manifestationen der Polis Naxos auch individuelle Stifter von dieser Insel – und vielleicht von anderen Orten – in einem gemeinsamen Heiligtum außerhalb des eigenen Polisgebietes in individueller Initiative auftritt.¹⁴

Zweifellos war dabei viel Konkurrenz im Spiel – dabei ist auffallend und aufschlussreich, wie homogen die Ausdrucksformen des Wettstreits sind: *Kouroi* und *Koren* werden zu fast kanonischen Symbolen des sozialen Anspruchs. Um das zu verstehen, muss man sich klar machen, dass Konkurrenz immer in zwei Richtungen gehen kann: entweder Distinktion oder Konvergenz. Wenn mein Nachbar mit einem Porsche auftrumpft, kann ich mich entweder mit einem Jaguar von ihm absetzen oder ebenfalls einen Porsche aufbieten, vielleicht ein neueres Modell. Wenn die archaischen Eliten Griechenlands in ihrem Kampf um Rang und Prestige mehr auf relative Homogenität der Ausdrucksformen setzten,

13 Zu den frühen Weihungen ›naxischer‹ Standbilder in Delos s. D’Acun-
to 2008. Zur Nikandre als Zeugnis aristokratischer Heiratsverbindungen
s. Vorster 2002, 98–103. Die Frage, ob die Statue die Stifterin oder die
Göttin Artemis darstellt, ist nach wie vor umstritten. Das eingestiftete At-
tribut in der linken Hand war m. E. eher ein Kranz als ein Bogen mit Pfeil,
die wohl prononcierter nach vorne gehalten würden.

14 Zu den *Kouroi* von Delos s. Meyer – Brüggemann 2007, 174–181 Nr. 193–
225; Zuweisungen an Naxos: Kokkorou-Alewrass 1995, 81–85 Nr. 5–8. 12. 12a;
103–108 Nr. 61–62. 64. 65–67.

so ist das also nicht im Sinne sozialer Harmonie zu deuten. Vielmehr bezeugen sie damit in der Konkurrenz die zunehmende Verdichtung der Bürgergemeinschaften, offenbar seit dem späteren 7. Jahrhundert v. Chr. Denn ›kompetitiv‹, im Sinn des Wettstreits *miteinander*, und ›sozial‹, im Sinn von *gemeinschaftlich*, gehen hier eng zusammen.

In diesem Sinn sind die kollektiven Bau- und Bilddenkmäler der Polis und die individuellen Weihungen der Eliten zwei Aspekte derselben politischen Strukturen. In neueren Arbeiten wird zum Teil die Vorstellung vertreten, Weihungen der Polis und der individuellen Mitglieder der Oberschicht stünden in einer grundsätzlichen Antithese, in der ein fundamentaler Konflikt zwischen ›Elite‹ und ›Mittelklasse‹ ausgetragen werde.¹⁵ Dies Modell ist wohl in dieser einfachen Weise kaum zutreffend: Auf der Akropolis von Athen wie im Heraion von Samos setzen die gemeinschaftlichen Bauprojekte und die dichten Reihen der Statuenweihungen zur selben Zeit ein und entwickeln sich parallel zueinander. Offensichtlich waren es nicht gegensätzliche politische Gruppen, die sich in kollektiven und in individuellen Manifestationen präsentierten. Beide Formen der Selbstdarstellung gehen zusammen.¹⁶

Mit dem Anspruch der öffentlichen Repräsentation in Bildwerken wuchs auch das Ansehen derer, die die Standbilder herstellten: der Bildhauer. Ebenfalls aus Delos stammt die Basis eines überlebensgroßen *Kouros*, der von einem Bildhauer Euthykartides gearbeitet, geweiht und stolz signiert ist. An den Ecken ist sie bewehrt von Köpfen eines Löwen, eines Widders und einer Gorgo, die als Mächte der Natur in den Dienst des Menschen genommen sind. Solche, nicht ganz seltenen, Eigenweihungen von Bildhauern sind nicht, wie man z. T. liest, Zeugnisse für die soziale Emanzipation von Arbeit als solcher; sondern alle Bekundungen von handwerklichem Stolz kommen von Männern, die spezifische Beiträge zur Kultur der Elite geleistet haben. Die arbeitsteilige und spezialisierte Produktion der Elite-Kultur führte zu einer starken Differenzierung des Prestiges unter den arbeitenden Schichten. Die oberen

15 Die grundsätzliche Antithese zwischen »elitist« und »middling« Ideologien wurde bekanntlich von Morris 1996 entwickelt. Fokussierung und Anwendung auf Anatheme in Heiligtümern bei Neer 2001. In der deutschsprachigen Forschung wurden diese wichtigen Ansätze kaum wahrgenommen.

16 Zu Athen und Samos s. Franssen 2011. Meinen eigenen Standpunkt gegenüber I. Morris und R. Neer kann ich hier nur knapp skizzieren.

Gruppen der Produzenten, allen voran die Bildhauer, konnten in ihren anspruchsvollen Votiven neben die Mitglieder der Oberschicht treten.¹⁷

Zusammen gesehen, ergänzen sich die früharchaischen Bildwerke von Delos zu einem Kosmos von Gottheit, Menschen und Tieren, der, wie noch zu zeigen ist, der konzeptionellen Ordnung der frühen Polis entspricht.

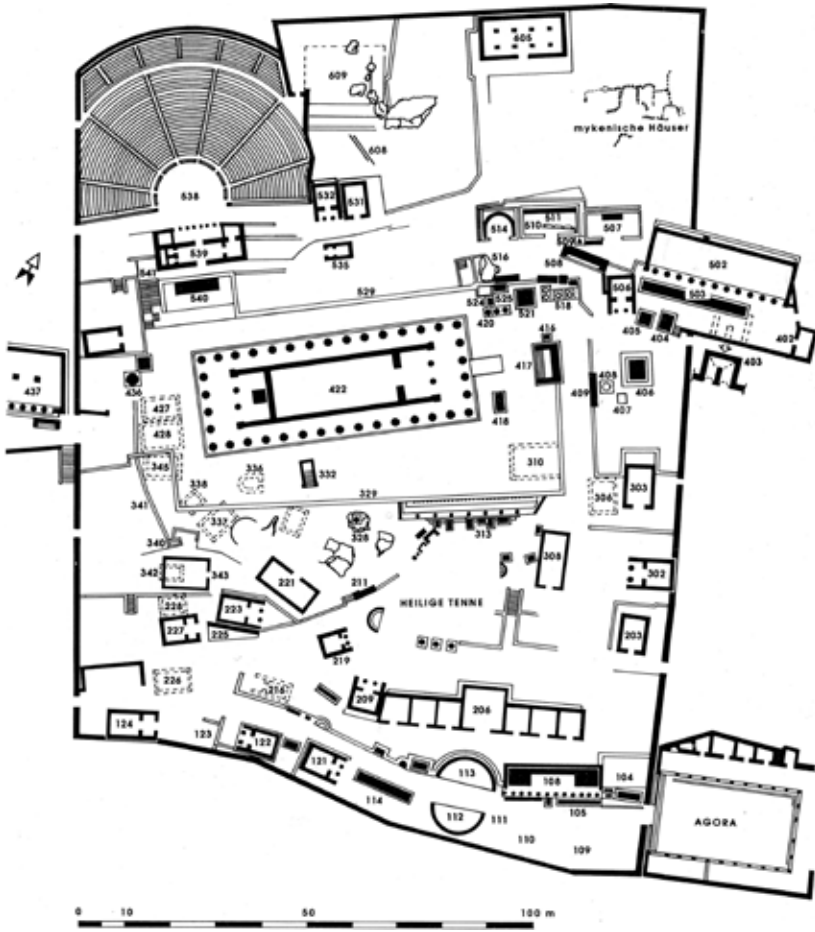
Delphi, Samos, Athen. Die für Delos nur hypothetische Vermutung, dass die Praxis der Weihung von Standbildern in großem Format durch Neuordnungen von Kulte befördert wurde, wird durch die Entwicklung in anderen Heiligtümern bestärkt. In Delphi hat das Heiligtum des Apollon im frühen 6. Jahrhundert v. Chr. eine Art Neugründung erfahren. Im so genannten ›Ersten Heiligen Krieg‹ hatte die Amphiktyonie, eine mächtige Koalition von ›umliegenden‹ Mächten, insbesondere Thessalien, Athen und Sikyon, das Heiligtum gegen Übergriffe der nahe gelegenen Stadt Kirrha verteidigt und im Jahr 586 v. Chr. die panhellenischen Spiele dort neu organisiert. Dies war offenbar der Anlass dafür, dass unmittelbar danach mehrere mächtige Poleis dort höchst ambitionierte statuarische Denkmäler stifteten (Abb. 9).

Naxos, das sich damals mit dem kolossalen Apollon in Delos hervor tat, errichtete wenig später in Delphi eine über 2 Meter hohe Sphinx auf einer fast 10 Meter hohen Säule, die ihrerseits auf einem Felsklotz hoch über dem archaischen Zugang zu dem Heiligtum wachte (Abb. 10–11).¹⁸

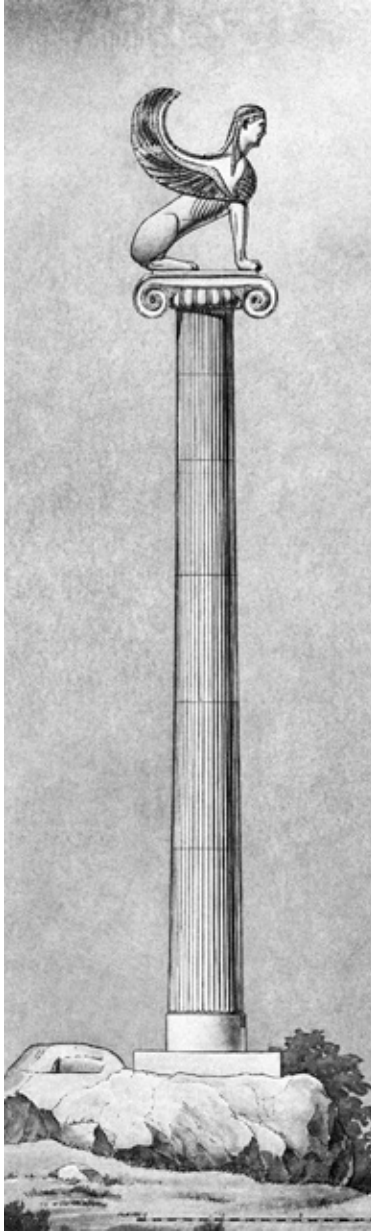
Zur selben Zeit muss die Stadt Argos eine von Herodot erwähnte Statuengruppe der Brüder Kleobis und Biton nach Delphi geweiht haben, die ihre Mutter, die Priesterin, im Wagen in das weit entfernte Hera-Heiligtum gezogen hatten und dafür mit einem glücklichen Tod belohnt wurden (Abb. 12). Die Identifizierung der beiden bekannten Statuen mit diesem Denkmal ist zuletzt mehrfach in Zweifel gezogen worden, jedoch mit wenig plausiblen Gründen: Die Signatur eines Bildhauers aus Argos in Delphi und die ganz ungewöhnlichen Zwillingstatuen passen so genau zu Herodots Überlieferung, dass es ein unwahrscheinlicher Zufall wäre, wenn das überlieferte Denkmal verloren wäre und stattdessen ein zweites Denkmal erhalten wäre, das eben so gut zu der Überlieferung passt. Mit ihren ungewöhnlich kräftigen gedrungenen Körperformen re-

17 Zu Weihgeschenken von Bildhauern und Töpfern s. Scheibler 1979. Die hier skizzierte Deutung muss später begründet werden; kurze Zusammenfassung bei Hölscher 2007, 49.

18 Picard 1991, 31–33. Der Eingang zum Heiligtum lag damals offenbar im Süden, unterhalb des Felsens, auf dem die Naxier-Sphinx stand.



9



10



11

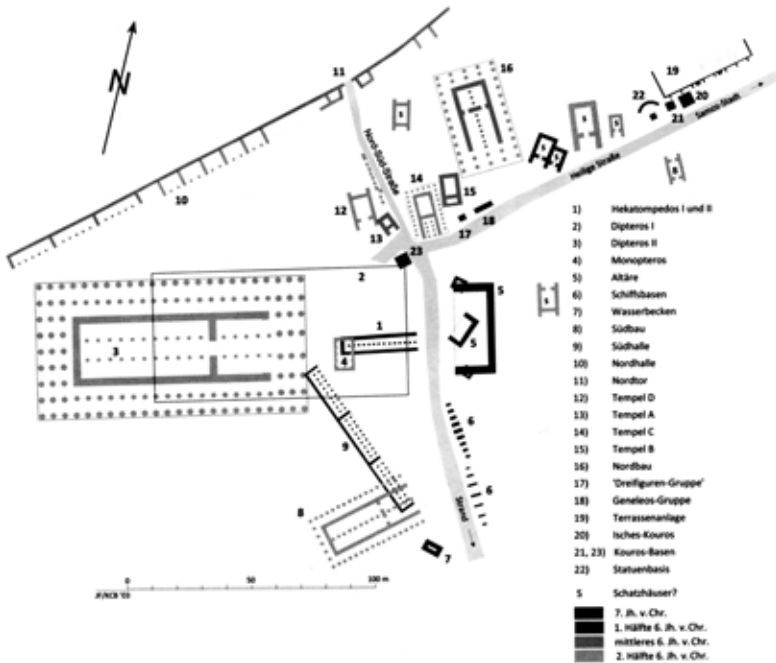


12

Delphi 10 Sphinx der Naxier. Rekonstruktion, 11 Sphinx der Naxier. Delphi, Museum, 12 Standbilder des Kleobis und Biton. Delphi, Museum



13



14

Samos 13 Familiendenkmal des -ilarches, 14 Samos Heraheiligtum



15

Samos 15 Standbild des Iphitos. Samos, Museum

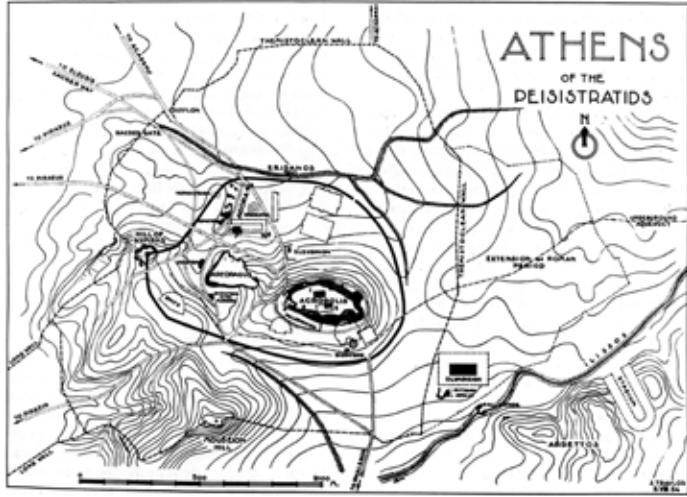


16



17

Athen 16 Grabstele zweier Geschwister. New York, Metropolitan Museum,
17 Sog. Peplos-Kore. Athen, Akropolis-Museum



18



19

Athen 18 Athen in archaischer Zeit, 19 Statuen der Tyrannenmörder.
Rekonstruktion

präsentieren die Brüder ihre Stadt Argos als Ort von körperlicher und ethischer Exzellenz.¹⁹

Diese und andere Mächte dieser Zeit nutzten die Bühne des neu begründeten Heiligtums, um ein kompetitives Konzert um Ansehen und Macht anzustimmen. Damit bestätigten und stärkten sie zugleich die interpolitische Kohärenz der griechischen Poliswelt.

Auch in Delphi schließen sich wieder das Monster der Sphinx, die idealen Jünglinge aus Argos und das im Tempel vorauszusetzende Bild des Apollon zu einem Spektrum aus Gottheit, Menschen und Tieren zusammen. Die Bilderwelt dieser Zeit war so weitgehend in sich geschlossen, dass sich auch bei verschiedenen Stiftern ein relativ homogener Kosmos von Bildthemen ergab.

Ähnlich wie im panhellenischen Delphi hat in den Poleis Samos und Athen eine Neuorganisation der Haupt-Heiligtümer und eine gleichzeitige Erneuerung der Kultordnung zu einem Boom von statuarischen Weihungen geführt. In Samos wurde im frühen 6. Jahrhundert v. Chr. der gesamte Zugang zum Heiligtum neu gestaltet: Statt der Fahrt zu Schiff, die im Süden des Heraions endete, wurde ein Prozessionsweg zu Land eingerichtet, der bei einem Eingang im Osten ankam (Abb. 14). Damit muss eine stärkere Beteiligung und Kohärenz der Bürgerschaft verbunden gewesen sein, die sich jetzt in einer geschlossenen Prozession formierte. Kurz danach wurde der erste riesige Dipteros-Tempel begonnen. In dieser Phase fängt auch die dichte Reihe der statuarischen Weihungen an. Sie beginnen mit kolossalen Figuren wie dem Kouros Isches (Abb. 15) und führen im 2. Viertel zu sehr aufwändigen Manifestationen führender Familien, wie dem Anathem des -ilarches, mit Vater, Mutter und vier Kindern (Abb. 13), oder den mindestens vier Koren, die ein gewisser Cheramyas errichtete.²⁰

In Athen auf der Akropolis sind die Zusammenhänge noch deutlicher: 566 v. Chr. wurden bekanntlich die Panathenäen neu begründet: wie der Name sagt, als Fest aller Athener. Wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt wurde ein bereits vorher begonnener monumentaler Tempel mit reichem Skulpturenschmuck geweiht, gleichzeitig beginnt die unvergleichlich dichte Reihe der Weihungen von Koren (Abb. 17). Aus den Inschriften lässt sich ersehen, dass das Zentralheiligtum Athens nun ein Referenzpunkt für Weihungen aus ganz Attika wurde: So wurde

¹⁹ Hdt. 1, 31. Picard 1991, 33–36. Neuere Diskussion der Benennung bei Bumke 2004, 59–69.

²⁰ Dazu Franssen 2011.

eine Weihung von zwei Brüdern Aristion und Lysias gestiftet, deren Grabreliefs in Ost-Attika gefunden wurden. Die Formen einer frühen Kore in rein samischem Stil machen deutlich, dass sofort Bildhauer von auswärts kamen, um den neuen Bedarf zu erfüllen.²¹

An beiden Orten aber, in Samos wie in Athen, steht es außer Zweifel, dass diese ganze Entwicklung bereits vor der Etablierung der Tyrannis, vor Peisistratos und vor Polykrates, einsetzte, d. h., dass sie von der aristokratischen Oberschicht getragen wurde.²²

Die wichtigste Erkenntnis aus Samos liegt aber darin, dass hier die Topographie der Standbilder erfasst werden kann. Isches, die Familie des -ilarches und eine ganze Reihe von weiteren Basen reihen sich entlang der ›Heiligen Straße‹, vom Eingang zum Vorplatz des Tempels; weitere Basen finden sich um den Altar. In diesen Gebieten wurden auch die meisten der archaischen Skulpturen gefunden, die offenbar nicht weit verschleppt worden sind. Das heißt, dass die Standbilder eng auf die kultischen Rituale bezogen waren, die im Heiligtum vollzogen wurden: Sie stellten ein ideales Publikum für die von der Stadt eintreffende Prozession und die Opferhandlungen am Altar dar.

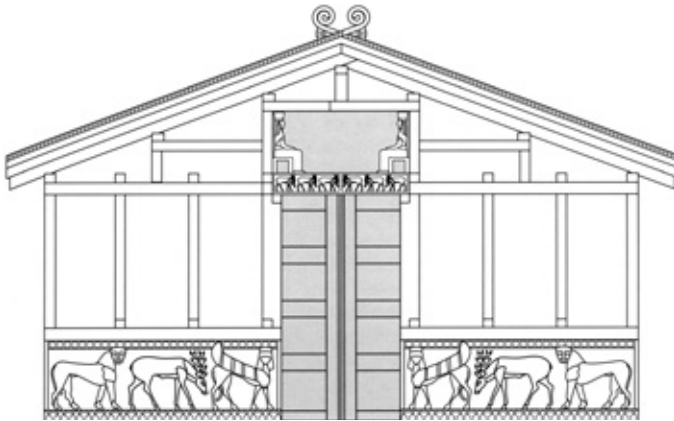
Kreta. Was uns weitgehend fehlt, sind die Kultstatuen in den Tempeln. Seit der Zeit um 600 v. Chr. gibt es in der ganzen griechischen Welt einen Schub an monumentalen Tempelbauten, von Sizilien über Korfu, Athen, die Inseln bis Kleinasien. In all diesen Tempeln muss es Kultbilder gegeben haben, von denen wir uns fast durchweg allenfalls allgemeine Vorstellungen machen können. Als frühe Beispiele des beginnenden 7. Jahrhunderts v. Chr., eigentlich noch vor der Phase der Großplastik, können die bekannten Götterbilder aus Bronzeblech über Holzkernen aus einem Tempel in Dreros/Kreta dienen, die dort auf einer Bank vor der Rückwand der Cella gestanden hatten (Abb. 20). Dabei muss man grundsätzlich von zwei Arten von Kultbildern ausgehen: Die einen, im Allgemeinen früheren Bilder waren klein, aus leichteren Materialien wie Holz und Metallblech gefertigt, und darum im Kultritual

21 Zusammenfassend Franssen 2011, bes. 242–252. Weihung von Aristion und Lysias: Kissas 2000, 255–256 Nr. 16–17; deren Grabreliefs, aus Velanideza: Richter 1961, Nr. 67. 70.

22 Die Vorstellung, dass monumentale archaische Tempel vornehmlich von Tyrannen errichtet seien, ist ein alter Topos der Forschung. Für Athen wird das nicht nur durch die Chronologie des Tempels auf der Akropolis widerlegt, sondern auch durch den ersten Tempel des Zeus, Vorgänger des Olympieion, mit acht Säulen in der Front, um 580 v. Chr. datiert.



20



21

Kreta 20 Drieros, Tempelbilder aus Bronzeblech. Heraklion, Museum,
21 Tempel von Prinias. Rekonstruktion



22

Kreta 22 Kore, sog. Göttin von Auxerre. Paris, Louvre

beweglich: zum Herumtragen in Prozessionen, Waschen im Fluss, See oder Meer, Salben, Einkleiden. Die anderen waren von großem Format, zunehmend aus Stein gemeißelt oder in Bronze gegossen, ortsfest und daher weniger leicht zu ›nutzen‹. Beide Arten aber waren Bilder, in denen die Gottheit beim Kult konkret präsent war.²³

Zugleich werden auf Kreta die ersten Beispiele von figürlichem Schmuck an Tempelbauten greifbar. In Prinias ist die architektonische Ordnung des typischen griechischen Tempels noch nicht ausgebildet, aber an der Fassade wird eine ungewöhnlich reiche Bilderwelt entfaltet, die sich zu einem System zusammenfügt (Abb. 21). Zu Seiten des Eingangs standen auf Sockelreliefs zwei Sphingen, Monster der imaginierten Wildnis, als Wächterinnen. Wahrscheinlich schlossen auf beiden Seiten Sockelfriese mit Zügen von bewaffneten Reitern an, die die männliche Elite in der Sphäre außerhalb der Stadt repräsentieren; dagegen erschienen auf den Innenwänden der Türe, dem ›Haus‹ zugehörig, Mädchen in ritueller Nacktheit. Der Türsturz nahm das Thema der wilden Natur wieder auf, mit drohenden ›Panthern‹ auf der Außen- und zahmen Hirschen auf der Innenseite. Auch hier steht die Wildnis im Dienst der menschlichen Kultur: Auf der Unterseite des Sturzes finden sich stehende bekleidete Frauen, während darüber rundplastische Frauen thronen. Die hierarchische Steigerung der weiblichen Gestalten führt wohl von Kultdienerinnen über vornehme Frauen bis zu göttlichen Wesen, die wegen ihrer Mehrzahl wahrscheinlich niedrige Göttinnen sind. Am wahrscheinlichsten ist eine Deutung als Chariten oder Horen, untergeordnet dem Gott oder der Göttin des Tempels, etwa Apollon oder Artemis. Vieles bleibt dabei unsicher, aber deutlich ist, dass hier ein ganzer Kosmos entfaltet ist, der von der wilden Natur über die menschliche Ordnung bis zu den niedrigeren und höheren Gottheiten reicht. Es ist der Kosmos einer frühen Polis mit einer Elite von Rittern. Seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. wurden dann ähnliche komplexe Bild-Ordnungen für den Schmuck kanonischer Tempel mit Metopen, Friesen und Giebeln konzipiert, in Korfu, Athen und andernorts.²⁴

23 Früharchaische Skulpturen aus Kreta: Brisart 2011, bes. 273–314. Zu frühen Kultbildern s. Romano 1980; ThesCRA IV (2004) 52–65 s. v. Kultbilder (F. Hölscher); Zu Dreros: ThesCRA IV (2004) 56 f. Nr. 14 s. v. Kultbilder (F. Hölscher).

24 Zu Prinias s. D'Acunto 1995; Brisart 2011, 277–281.

III DIE PRÄSENZ DER BILDWERKE IN HEILIGTÜMERN, AN GRÄBERN UND AUF ÖFFENTLICHEN PLÄTZEN

Das führt auf die allgemeinere Frage, welche Gestalten und Themen mit den Bildwerken in den Lebensräumen der frühen Polis-Kultur präsent gemacht wurden. Damit wird der Kreis über die Heiligtümer hinaus erweitert.

In den Heiligtümern waren es zunächst die Götter, die in ihren Bildern ›anwesend‹ gemacht wurden, meist im ›Haus‹ des Tempels. Es war, wie wir gesehen haben, eine sehr konkret gemeinte Anwesenheit: zum Vollzug von rituellen Handlungen *mit* der Gottheit, wie Waschen, Ankleiden, Bewirtung, oder *für* die Gottheit, wie Opfer, Singen von Hymnen, Tanzen, athletische Agone.

Auf die Bilder der Götter antworteten, meist in den sakralen Bezirken um den Tempel aufgestellt, die Bilder von Menschen, vor allem die *Kouroi* und *Koren*. Deren Bedeutung wird immer wieder als problematisch angesehen, weil die Bildwerke meist anonym bleiben und wenig spezifische Indizien für ihre Deutung geben. Dabei ist sicher, dass sie in der Regel weder die Stifter noch die Gottheit, an die die Stiftung sich richtet, darstellen. Dagegen sprechen die vielen *Koren*, die Stiftungen von männlichen Dedikanten sind, und die vielen Fälle, in denen *Koren* für männliche und *Kouroi* für weibliche Gottheiten gestiftet wurden. Ein Indiz für die Deutung sind zunächst die kleinformatigen *Kouroi* und *Koren* aus Bronze und Terrakotta: Sie können nur anonyme, typische Bilder sein, die ein angemessenes Geschenk für die Gottheit darstellten. Es liegt darum nahe, auch die großformatigen Standbilder in der überwiegenden Mehrzahl als anonyme Vertreter der jungen Generation der gegenwärtigen Gesellschaft zu verstehen. Bestätigt wird diese Deutung durch die wenigen Figuren in großem Format, die durch Inschriften benannt sind, wie die des Familiendenkmals aus Samos: der Vater -ilarches wie zum Symposion gelagert, die Mutter Phileia thronend, dazu die Töchter Ornithe, Philippe und ein weiteres Mädchen als *Koren* sowie ein Sohn als *Kouros*: also Mitglieder der Gesellschaft der Lebenden, die aus dem Kollektiv ihrer Standesgenossen durch individuelle Namen herausgehoben sind. Entsprechend wurden etwa in Olympia die Standbilder der Sieger, im Typus des *Kouros*, individuell ausgezeichnet. Die kollektive Darstellung anonymer *Kouroi* und *Koren* aber hat ihre Begründung im Kult: Die Polisgemeinschaften formierten sich im tatsächlichen Ritual der Götterkulte vor allem in Chören und Tänzen ihrer jungen Männer und Mädchen, die die Zukunft der Gemeinschaft verkörperten und im

gemeinsamen Auftreten die größte Freude für die Götter darstellten. Die vornehmen Stifter errichteten den Göttern Figuren dieser Altersgruppen als Geschenke. Im Lauf der Zeit wuchsen diese Standbilder in den Heiligtümern zu dichten Bild-Gemeinschaften zusammen.²⁵

In dieser dauerhaften Gestalt stellen die Standfiguren eine Bildgemeinschaft im Heiligtum dar, die einen Bedeutungsrahmen für die Handlungen der Gemeinschaft der Lebenden herstellt. In Samos ist es noch nachzuvollziehen, wie die Bildwerke vor allem die ›Heilige Straße‹ vom Eingang zum Tempel säumten und den Vorplatz des Tempels mit dem Altar umgaben. Ähnlich wurden in Olympia die ersten Siegerstatuen im Zentrum des Kultes am Ziel der archaischen Rennbahn errichtet, danach an den rituellen Wegen innerhalb des Heiligtums. In Epidauros wird der rituelle Raum um den Altar von den Basen der hellenistischen Ehrenstatuen eingefasst und definiert. Überall wurden die Rituale in Gegenwart und im Angesicht einer wachsenden Zahl von bildlichen Mitgliedern der Gemeinschaft vollzogen, die den lebenden Vertretern die akzeptierten sozialen Leitbilder vor Augen stellten.²⁶

Der menschlichen Gemeinschaft wiederum wird die Gegenwelt der wilden Natur gegenübergestellt, mit Sphingen, Löwen, Gorgonen und anderen Monstern. Sie stellen jene Mächte dar, gegen die die Gemeinschaft der menschlichen Kultur sich behaupten muss, und die die Götter und Menschen bezwingen, um sie zum Schutz der eigenen Lebensordnung gegen böse Mächte einzusetzen: als Wächter über die sakralen Bezirke und insbesondere die kostbaren Tempelbauten.²⁷

In entsprechender Weise wurden an den Gräbern die Toten mit ihren Standbildern und Reliefstelen in die Gemeinschaft der Lebenden einbezogen. Auch hier wurden sie dem Schutz jener Naturkräfte, vor allem Sphingen und Löwen, unterstellt (Abb. 16). Das Spektrum der Darstellungen ist breiter als in den Votiven der Heiligtümer, aber wieder dominieren die Kouroi, daneben die Koren, nun durchgehend durch Namen individualisiert. Hier ist es besonders erstaunlich, dass nicht die Tradition der Genealogie durch mächtige Familienoberhäupter betont wird; allgemein wird wohl die Bedeutung genealogischer Ideo-

25 Neuere Diskussion der Deutungen bei Meyer – Brüggemann 2007, 15–29. 121–130; Franssen 2011, 94–101. 101–105. Die hier vertretene Deutung folgt im wesentlichen Schneider 1975.

26 Dazu Hölscher 2002.

27 Hölscher 1972, 68–99; Tiere und Wildnis: Hölscher 1999, 17–20; Winkler-Horacek 2000.

logie in der Polis vielfach überschätzt. Tatsächlich geht es auch an den Gräbern wieder vor allem um die Jugend: Nach den Epigrammen wurden Grabdenkmäler besonders für jung Verstorbene errichtet, die der Tod vor Erreichen der Blüte des Lebens ereilt hatte und bei denen, gegen den Lauf der Natur, die Eltern die Kinder begraben mussten. So wie in den Heiligtümern der Glanz der jungen Generation als größtes Potential der Stadt gerühmt wird, wird an den Gräbern der Verlust in dieser Altersgruppe in besonderem Maß beklagt. Es ist ein Verlust für die Gemeinschaft.²⁸

Dem entsprechen die Orte der Gräber und ihrer Bilder. Jene Familien, die starke Präsenz im städtischen Zentrum der Politik anstrebten, legten ihre Grabbezirke an den Zugangs- und Ausfallstraßen der Städte an. Dort wuchsen die Grabmonumente im Lauf der Zeit zu einer idealen Präsenz zusammen, die anzeigte, welche Familien in der Stadt das Sagen hatten. Andere Familien dagegen traten mit Grabstatuen im Rahmen ihrer Landgüter in der *chora* auf: So hatte eine mächtige Familie, vielleicht die Alkmeoniden, ihre Grabstätte in Attika in der Nähe von Anavyssos, auch hier offenbar an einer größeren Landstraße, die entlang der Küste nach Athen führte. Hier bezeichneten die Figuren wohl nicht so sehr den konkreten Landbesitz, den man besser mit Grenzsteinen bezeichnete, sondern den Machtanspruch gegenüber den Gefolgschaften, die lokal konzentriert waren.²⁹

An ihren Orten, die durchweg weite Sichtbarkeit garantierten, sprachen die Grabfiguren mit ihren Epigrammen einen kollektiven Kreis von nicht eingegrenzten Betrachtern an: Bleib stehen und klage über den Tod des Dargestellten, wie schön er war – und doch sterben musste!³⁰

Erst relativ spät wurde der dritte öffentliche Raum, die Agora als Ort für Bildwerke erschlossen. Den Anfang machen zwei Athletenstatuen, für den Pankratiasten Arrichion von Phigalia auf der Agora seiner Heimatstadt und für den Boxer Kreugas von Epidamnos im Heiligtum des Apollon Lykeios an der Agora von Argos. Beide waren im Wettkampf unter Bruch der Regeln zu Tode gekommen und post mortem zu Siegern in den Spielen von Olympia bzw. Nemea erklärt worden; ihre außergewöhnliche Ehrung auf der Agora ist offenbar damit begründet,

28 Archaische Grabstatuen: Richter 1961. Epigramme: Kissas 2000, 37–80. 247–258.

29 Archaische Grabmäler Athen und Attika: D’Onofrio 1982. Anavyssos: Neer 2010, 21–30 (dort Deutung als Markierung von Landbesitz).

30 s. das Epigramm zum Grabmal des Kleoitias: Kissas 2000, 249 Nr. 4.

dass ihr Tod in besonderem Maß als ruhmvoll und darum als politische Angelegenheit angesehen wurde. Die Statue des Arrichion wird von Pausanias erstaunlich genau beschrieben, im Typus eines Kouros. Beide Standbilder sollten offenbar den Mitbürgern im Zentrum des öffentlichen Lebens als Vorbilder des ehrenvollen Verhaltens vor Augen stehen.³¹ In Athen wurde dann nach dem Sturz der Tyrannen der entscheidende Schritt zu dem ersten eigentlich politischen Denkmal getan: der Statuengruppe der Tyrannenmörder (Abb. 19), mit der durch Volksbeschluss eine politische Tat als Gründungsakt der neuen demokratischen Staatsform geehrt, und die als Leitbild für politisches Verhalten aller athenischen Bürger errichtet wurde.³²

Durch die ganze Antike wurden die politischen Räume mit Bildwerken von politischem Charakter ausgestattet. Lykurg ist stolz darauf, dass in Athen auf der Agora keine Statuen von Athleten, sondern nur von Staatsmännern stehen, und Vitruv mockiert sich über die Bewohner von Alabanda, dass sie auf ihrer Agora Standbilder von Athleten und im Gymnasion solche von Rechtsgelehrten stehen hätten. Das ist in zweierlei Hinsicht interessant: zum einen, weil es zeigt, dass es thematische Standards gab, zum anderen, weil es darauf hinweist, dass diese Standards nicht fixiert waren; denn auch die Leute von Alabanda hatten natürlich ihre Konzepte, sie definierten nur die Öffentlichkeit ihrer Agora anders als Lykurg und Vitruv.³³

Bildwerke gehören in soziale Räume mit deren sozialen Praktiken. Dabei ist das Verhältnis von Bildwerken und Räumen reziprok: Einerseits bedingen die Räume, welche Bilder in ihnen aufgestellt werden. Andererseits ist dies Spektrum nicht kanonisch fixiert, sondern kulturell variabel: Die Bewohner von Athen und von Alabanda gaben ihrer Agora durch Aufstellung von Bildwerken einen unterschiedlichen Charakter. Insofern prägen die Bilder umgekehrt auch den Charakter der Räume.³⁴

31 Paus. 6, 18, 7.

32 Brunnsäker 1953.

33 Lykurg. Leokrates 51; Vitruv. 7, 5, 6.

34 Hölscher 2012.

IV DIE PRAKTIKEN DES PRÄSENTMACHENS

Wenn wir von der ›Aufstellung‹ oder ›Errichtung‹ eines Bildwerks sprechen, so bezeichnen wir damit den technischen Akt. Auch ›Stiftung‹ oder ›Weihung‹ sind ungenau und betreffen nur Teilaspekte. Am ehesten wird man der Bedeutung der Vorgänge gerecht, wenn man sie im Rahmen des archaischen Austausches von Geschenken versteht. Eine Votivstatue in einem Heiligtum oder ein Standbild auf einem Grab ist grundsätzlich ein Ehrengeschenk, γέρα, für die Gottheit bzw. für die oder den Verstorbenen. Geschenke sind reziprok, aber grundsätzlich kein unmittelbarer Gegenwert für eine Leistung des Partners. Votivgeschenke an eine Gottheit sind zwar oft als Dank für einen Erfolg oder Sieg dargebracht worden, aber eine derart unmittelbare Erwidierung ist nicht die einzige Möglichkeit: Geschenke können zu vielen anderen Anlässen gemacht werden. Geschenke verleihen dem Empfänger ›Ansehen‹, τιμη; sie erhöhen auch das Ansehen des Schenkenden. Allgemein dienen sie der Herstellung eines dauerhaften Verhältnisses der gegenseitigen Gunst, in dem die Partner einander ethisch verpflichtet sind und sich in allfälligen Situationen auf die Gunst und Hilfe des Partners verlassen können.

Diese Praxis ist im gesellschaftlichen Leben, das heißt zwischen menschlichen Partnern, bei Homer vielfach bezeugt. Sie gilt auch für das Verhältnis der Menschen zu den Göttern und den Toten. Mit dem Geschenk einer Kore oder eines Kouros an die Gottheit erfüllt man keine Schuld durch ein Wert-Äquivalent, sondern erweist mit einem Wertstück, ἀγαλμα, eine Freude und Ehre, die dem tatsächlichen Auftreten eines schönen Mädchens oder jungen Mannes im Heiligtum zu Ehren der Gottheit entspricht. Dasselbe gilt für Stand- oder Reliefbilder auf Gräbern. Auch sie sind nicht obligatorisch den Verstorbenen geschuldet, sondern eine freiwillige Gabe an solche Tote, gegenüber denen besondere Zuwendung angemessen schien.

Die Motive und Themen dieser bildlichen Geschenk-Praxis änderten sich nach den wechselnden kulturellen Vorgaben der betreffenden Gesellschaften, nach den Rollen und Verhaltensweisen in den ›konzeptuellen Gemeinschaften‹ der Menschen, Götter und Toten. Darin liegt ihre Geschichtlichkeit begründet. Die Geschichte der antiken Votive als ›sozialer‹ Austausch zwischen den verschiedenen Gruppen dieser Gemeinschaften ist eine künftige Aufgabe der Forschung.

V DIE QUALITÄTEN DER BILDWERKE

Die Qualitäten, die in den Standbildern zum Ausdruck gebracht werden, sind kollektive Leitbilder und haben insofern stark kommunikativen und öffentlichen Charakter. Bei den jungen Männern ist der nackte Körper das Distinktiv jener physischen Leistungskraft und Attraktion, die in den athletischen Agonen zur Grundqualität griechischer Männer ausgebildet wurde. Dass die Nacktheit der Athleten nicht etwa ein Relikt kultureller Primitivität war, wussten die Griechen selbst, denn sie überlieferten, dass sie erst im späten 8. Jahrhundert v. Chr. eingeführt wurde, also gerade zu der Zeit, als die entstehende Polis anscheinend erste Formen der Ausbildung der jungen Männer etablierte und ihr mit der Einrichtung von öffentlichen Spielen eine institutionelle Form gab. Seither wurde der nackte männliche Körper zum Grundthema der griechischen Kunst und Kultur, weit über den funktionalen Bereich der Athletik hinaus.³⁵ Bei den Mädchen waren es die reichen und prächtigen Gewänder, die die Körper umspielten und artikulierten, die eine ähnliche Wirkung ausübten. Dabei wurde mit dem leichten Anheben des Gewandes über den Füßen eine Geste zum Leitmotiv gemacht, die zugleich Eleganz der Haltung und potentiell Schreiten suggerierte und dazu das Faltenspiel des Stoffes raffiniert bereicherte. Bei jungen Männern wie Mädchen aber bestechen die Köpfe zunehmend durch kunstvoll perlendes Haar und vor allem durch das gewinnende Lächeln.³⁶

Die Grundvoraussetzung für diese eminente Geltung physischer Qualitäten sind die Strukturen der griechischen Polisgesellschaften. Es gab keine dauerhaften Positionen der Macht, die den sozialen Rang einer Person als festen ›Besitz‹ gesichert hätten; darum gewann die unmittelbare Wirkung der Person in der Präsenz von Wort und Erscheinung eine immense Bedeutung. Alle gemeinschaftlichen Angelegenheiten wurden im direkten Miteinander ausgehandelt. In dieser ›Kultur des unmittelbaren Handelns‹ wurde Anmut, Charis, zu einer öffentlichen, politischen Qualität, in der sinnliche und ethische Werte in eins gesetzt wurden.³⁷

Damit wird ein Phänomen angesprochen, das m. E. von Anbeginn für die ganze griechische Bildkunst konstitutiv ist: ihr emphatischer sinnlicher Realismus. Darüber ist sich die neuere Forschung jedoch

35 Zum nackten Körper in der griechischen Kultur und Kunst s. Himmelmann 1990; Hölscher 2003; Daehner 2005; Hurwit 2007.

36 Zu den Mädchen s. Schneider 1975; Meyer – Brüggemann 2007, 27–29.

37 Meier 1985.

alles andere als einig. Neuere Ansätze, vor allem kulturanthropologischer Prägung, sehen die früharchaische griechische Bildkunst als grundsätzlich unrealistisch an. Der Ausgangspunkt für diese Auffassung ist die Tatsache, dass in der Frühzeit Grabstatuen und Götterbilder als *shma*, ›Zeichen‹, benannt werden, so wie auch unfigürliche Pfeiler und Stelen als ›Zeichen‹ auf Gräber gestellt wurden. Diese ›Zeichenhaftigkeit‹ sei in frühen Kultbildern in der Form von roh behauenen Steinen oder primitiv geschnitzten Hölzern zu erkennen, wie sie in späteren Schriftquellen beschrieben werden. Bilder des Dionysos, die aus einem Pfahl mit aufgesetzter Maske gefertigt waren, oder des Hermes, die aus einem Pfeiler mit Kopf und Phallus bestanden, werden als Relikte dieser frühen Auffassung des Bildes als ›Zeichen‹ der Gottheit verstanden. Daraus sei zu erkennen, dass Ikonizität kein ursprüngliches Ziel der griechischen Bildkunst gewesen sei, und aus dieser Voraussetzung sei allgemein die starke Stilisierung früher griechischer Skulpturen zu erklären, die in ihrer Vierkantigkeit noch von dem ursprünglichen Pfeiler der ›Bilder‹ von Göttern und Toten geprägt sei. Erst die Bildkunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. führe zu einer ›naturalistischen‹ Wiedergabe.³⁸

Der geistesgeschichtliche Hintergrund dieser Auffassung ist das Bestreben der Nachkriegszeit, der griechischen Kultur eine fremdartige Urtümlichkeit zu bewahren und sie dabei von dem Vorwurf der ›Klassizität‹ zu befreien. Sofern es dabei allgemein darum geht, die Griechen als ›Fremde‹ zu sehen, wird man gerne zustimmen: Die hier dargestellte ›Bildpraxis‹ ist von dem neuzeitlichen ›musealen Habitus‹ des Umgangs mit ›Kunst‹ weit entfernt. Doch mit der Auffassung griechischer Bildwerke als unrealistische ›Zeichen‹ ist m. E. der Charakter der frühen Bildwerke grundsätzlich verkannt. Die Benennung eines Bildwerks als ›Zeichen‹ ist keine fundamentale Definition, sondern eine Bezeichnung einer Qualität. Sie kann nicht bedeuten, dass das Bild als solches nichts anderes als ein Zeichen ist – so wenig wie etwa die Bezeichnung einer wohlthätigen Person als ›Symbol‹ von Menschenliebe

38 Bildwerke als *σημα*: Vernant 1985, 339–351; Vernant 1990, 17–82. Aufgegriffen und produktiv weitergeführt vor allem in der angelsächsischen Forschung: zuletzt Neer 2011, 14–19; besonders prägnant Neer 2012, 111–116, bes. 115: »The very concept of realism – of a statue that resembles a real person – is alien to Greece in this period«. Eine angemessene Würdigung und Diskussion dieser bedeutenden und herausfordernden Konzepte, die in Deutschland wenig wahrgenommen wurden, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden.

oder eines Wissenschaftlers als ›Symbol‹ von Gelehrsamkeit bedeutet, dass es sich nicht um konkrete Personen, sondern um Symbole handelt. Wenn ein Bild ein shma einer Person genannt wird, so wird damit zunächst gesagt, dass es sich nicht um die Person selbst handelt, sondern um eine Darstellung in einem anderen Medium.

Auf welche Weise die Beziehung zu der Person hergestellt wird, ist damit nicht gesagt; jedenfalls ist damit nicht ausgeschlossen, dass es mit visueller Ähnlichkeit geschieht. Dies ist das Wesen des ›Bildes‹: dass es in konkreter Visualität in der konkreten Lebenswelt für eine Person, einen Vorgang oder einen Gegenstand eintritt.

Die Vorstellung, dass griechische Götterbilder aus anikonischen Pfeilern und Steinen oder primitiv geschnitzten Holzplanken entstanden seien, ist von A. A. Donohue stringent widerlegt worden.³⁹ Bei den erhaltenen früharchaischen Bildwerken aber ist der Eindruck ›unrealistischer‹ Stilisierung ein anachronistisches Urteil nach den Maßstäben späterer ›realistischer‹ Kunst. Die archaische griechische Kunst ist durch und durch von dem unbändigen Willen geprägt, von Generation zu Generation immer mehr ›Realität‹ in die Bildwerke einzuholen. Ein Epigramm zu der (nicht erhaltenen) Grabstatue eines adeligen Verstorbenen in der Gestalt eines jungen Mannes, eines Kouros, bringt diese Intention in aller Deutlichkeit zum Ausdruck: »Schau das Denkmal des Kleoitias an und klage, wie schön er war und doch sterben musste«. Wie immer das Bild formal gestaltet und stilisiert war, jedenfalls sollte es die körperliche Erscheinung dieses Toten sinnlich vor Augen stellen. In demselben Sinn sind auch die frühen Bildwerke des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. intentional ›realistisch‹. Bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. wurden die frühen Standbilder, die man dem Urkünstler Daidalos zuschrieb, als so ›lebendig‹ angesehen, dass man sagte, sie müssten gefesselt werden, damit sie nicht davonliefen.

›Realität‹ aber ist kein objektiver Befund, sondern abhängig von kulturellen Vorgaben. Jede Epoche, und so auch die archaische Zeit Griechenlands, hat eigene Vorstellungen von Realität. Das 5. Jahrhundert v. Chr. führte in der Bildkunst nicht erstmals zu ›Realismus‹ und ›Naturalismus‹, sondern entwickelte neue Konzepte von Realität. Die griechische Bildkunst hat damit einen Weg eingeschlagen, der zwar weniger urtümlich ist, dafür aber im Lauf der Geschichte zu dem

³⁹ Donohue 1988; Hölscher 2004, 53.

nicht weniger unheimlichen Unternehmen immer weiterer instabiler Realismen verführt hat.

Nur unter der Voraussetzung eines derartigen ›konzeptionellen Realismus‹ konnten die Bildwerke ihre soziale Funktion erfüllen und den konkreten ›Umgang‹ der lebenden Menschen mit den Göttern, den toten Vorfahren und auch den großen Zeitgenossen möglich machen. Die Bildwerke *sind* Personen von ›kultureller Lebendigkeit‹ im Medium der visuellen Materialität.

Damit wird die Frage nach dem ontologischen Status der Bildwerke aufgeworfen. Bildwerke repräsentieren die realen Personen in ihrer konkreten Körperlichkeit gegenüber den lebenden Mitgliedern der Gesellschaft, die den Bildwerken in sozialen Situationen mit ihren eigenen Körpern begegnen, sie wahrnehmen und mit ihnen interagieren. Es ist ein ›sozialer‹ Umgang, der mit aktivem kulturellem Sehen die physische Vergegenwärtigung der dargestellten Götter, Heroen, Verstorbenen und Lebenden bewirkt, mit einem breiten Spektrum der Wirkungen: von Verehrung, Bewunderung und erotischer Anziehung bis zu Erschauern und Schrecken. Zugleich aber bleibt es immer bewusst, dass es Bild-Werke sind, hergestellt von Menschen, aus Materialien, die nicht wie menschliche Wesen belebt sind. Diese ontologische Ambivalenz der Bildwerke, zwischen Lebendigkeit und Materialität, stellt ein Paradox dar, das in das Zentrum der griechischen Bildpraxis führt. Denn die Bildwerke erhalten und entfalten ihre ›Realität‹ nicht in der beliebigen Vielfalt der kontingenten Lebenswirklichkeit, sondern in der kulturellen Interaktion zwischen den Mitgliedern der konzeptuellen Gemeinschaft der Lebenden, der Götter und Heroen und der verstorbenen Vorfahren. Sie sind kulturelle Medien, die diesen Umgang in den konstitutiven Situationen des sozialen Lebens möglich machen: den Kult für die Götter und Heroen in den Heiligtümern, die Trauer um die Toten an den Gräbern, die Verehrung und Nachahmung der ruhmvollen Gestalten aus der Vergangenheit und Gegenwart in den öffentlichen Räumen der Städte. In den Bildwerken werden diese Protagonisten der konzeptuellen Gemeinschaft über ihre natürliche Existenz hinaus zu kultureller Bedeutung, das heißt zu Partnern der sozialen und kulturellen Praxis erhoben.⁴⁰

In diesem Sinn kann man das Verhältnis zwischen sozialer Lebenswelt und Bilderwelt reziprok sehen. Einerseits haben die Menschen ihre

⁴⁰ Zum Verhältnis von ›Lebendigkeit‹ und Materialität der (früh-)griechischen Bildwerke s. die brillanten Überlegungen über »embodiment« bei Neer 2010, 46–57.

Lebenswelt mit Bildwerken ausgestattet, um die Bedeutung ihrer kulturellen Räume und Praktiken sichtbar zu machen. Andererseits konnten dann die kulturellen Räume mit den Bildwerken eine solche Autonomie erhalten, dass die Menschen gewissermaßen als Besucher und Benutzer der vorgegebenen Bedeutungs-Räume betrachtet werden können. Der Mensch ist immer zugleich Schöpfer und Geschöpf seiner kulturellen Leitbilder.⁴¹

Aus dieser Perspektive gewinnen nicht zuletzt die formalen Qualitäten der Bildwerke eine neue Aktualität. Die vor allem in Deutschland immer noch verbreitete Befürchtung, Interpretationen von Bildwerken in historischen Kontexten und Funktionen führten an den ›eigentlich‹ künstlerischen Formen vorbei, ist ganz unbegründet. Im Gegenteil, sie sind unabdingbar für ein Verständnis der Formen, das mehr sein will als einführende Beschreibung. Denn wenn Gesellschaften sich Bildwerke als Gestalten der eigenen Lebenswelt, als ›Partner‹ zum Umgang in der eigenen sozialen Praxis schaffen, dann werden die Menschenbilder der ›Kunst‹ in ihren formalen Qualitäten zu Zeugnissen über diese Gesellschaften, die aus keinem anderen Medium zu gewinnen sind. Fruchtbare Ansätze in diese Richtung sind in der Forschung aufgezeigt worden, sie können hier nicht weiter verfolgt werden.⁴²

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Zeichnung T. Hölscher.

Abb. 2 nach Ph. Bruneau – J. Ducat, Guide de Délos⁴(Paris 2005) dépliant I.

Abb. 3 nach R. Hampe – E. Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst (München 1980) Abb. 450.

Abb. 4 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/492169>>.

Abb. 5 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/492160>>.

Abb. 6 nach G. Kokkorou-Alewras, Die archaische naxische Bildhauerei, AntPl 24 (München 1995) Taf. 11 b.

Abb. 7 nach G. Gruben, Naxos und Delos, JdI 112, 1997, 291 Abb. 13.

Abb. 8 nach G. Kokkorou-Alewras, Die archaische naxische Bildhauerei, AntPl 24 (München 1995) Taf. 9.

⁴¹ Zu dieser Reziprozität s. Muth 1998.

⁴² Neuere Beispiele: Hölscher 2010; Neer 2010; Borbein 2014.

- Abb. 9** nach M. Maass, *Das antike Delphi* (Darmstadt 1993) Plan 2.
Abb. 10 nach P. Amandry, *La Colonne des Naxiens et le Portique des Athéniens. Fouilles de Delphes 2* (Paris 1953) Taf. 14.
Abb. 11 nach G. Kokkorou-Alewras, *Die archaische naxische Bildhauerei*, *AntPl* 24 (München 1995) Taf. 54 a
Abb. 12 nach P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 1* (Mainz 2002) Abb. 212 b
Abb. 13 nach K. Karakasi, *Archaische Koren* (München 2001) Taf. 29.
Abb. 14 nach J. Franssen, *Votiv und Repräsentation. Statuarische Weihungen archaischer Zeit aus Samos und Attika* (Heidelberg 2011) Taf. 1, 1.
Abb. 15 nach H. Kyrieleis, *Der große Kuros von Samos. Samos 10* (Bonn 1996) Taf. 16.
Abb. 16 nach G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (London 1961) Abb. 99.
Abb. 17 A. Borbein, *Das alte Griechenland. Geschichte und Kultur der Hellenen* (München 1995) 257.
Abb. 18 H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens* (Mainz 1989) 9 Abb. 3.
Abb. 19 Deutsches Archäologisches Institut Rom.
Abb. 20 nach P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 1* (Mainz 2002) Abb. 157 a
Abb. 21 nach R. Neer, *Art and Archaeology of the Greek World* (London 2012) Abb. 4, 32.
Abb. 22 Phototek, Archäologisches Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Periodika und Zeitschriften richten sich nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (www.dainst.org/medien/de/richtlinien_abkuerzungen.html); die der antiken Autoren nach dem Verzeichnis im Neuen Pauly (Bd. 1 und 3).

Borbein 2014

A. H. Borbein, *Das Medium der künstlerischen Form. Medium – künstlerische Form – Geschichte. Drei Begriffe und zugleich drei Problemfelder*, in: O. Dally u. a. (Hrsg.), *Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom* (Berlin 2014) 244–253.

Borell – Rittig 1998

B. Borell – D. Rittig, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia*, *OF* 26 (Berlin 1998).

Brisart 2011

Th. Brisart, *Un art citoyen. Recherches sur l'orientalisation des artisanats en Grèce proto-archaïque* (Brüssel 2011).

Bruneau - Ducat 2005

Ph. Bruneau – J. Ducat, *Guide de Délos* (Paris 2005).

Brunnsåker 1953

St. Brunnsåker, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes* (Lund 1953).

Bumke 2004

H. Bumke, *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst* (Berlin 2004).

D'Acunto 1995

M. D'Acunto, *I cavalieri di Priniàs e il tempio A*, *AnnOrNapFil* 2, 15–56.

D'Acunto 2008

M. D'Acunto, *La fonction de la plus ancienne sculpture naxienne à Délos et la comparaison avec les productions crétoises dédaliques. Sur les débuts de la sculpture monumentale en Grèce*, in: G. Kuragios – F. Prost (Hrsg.), *La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque. Histoire des ateliers, rayonnement des styles. Actes du colloque international organisé par l'Éphorie des Antiquités préhistoriques et classiques des Cyclades et l'École française d'Athènes, 7–9 septembre 1998*, *BCH Suppl.* 48 (Athen 2008) 133–182.

Daehner 2005

J. Daehner, *Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, *JdI* 120, 2005, 155–299.

D'Onofrio 1982

A. M. D'Onofrio, *Kouroi e korai funerari attici*, *AnnOrNapFil* 4, 1982, 135–170.

Donohue 1988

A. A. Donohue, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture* (Atlanta 1988).

Franssen 2011

J. Franssen, *Votiv und Repräsentation. Statuarische Weihungen archaischer Zeit aus Samos und Attika* (Heidelberg 2011).

Fuchs - Floren 1987

W. Fuchs – J. Floren, *Die griechische Plastik 1. Die geometrische und archaische Plastik* (München 1987).

Giuliani 2005

L. Giuliani, *Der Koloss der Naxier*, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005) 12–27.

Gruben 1997

G. Gruben, Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen, *JdI* 117, 1997, 261–416.

Gruben 2001

G. Gruben, Griechische Tempel und Heiligtümer ⁵(München 2001).

Gunter 2009

A. C. Gunter, Greek Art and the Orient (Cambridge 2009).

Herrmann 1975

V.-V. Herrmann, Zum Problem der Entstehung der griechischen Großplastik, in: *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst. Ernst Homann-Wedeking gewidmet* (Waldsassen 1975) 35–48.

Himmelman 1964

N. Himmelmann, Bemerkungen zur geometrischen Figur (Berlin 1964).

Himmelman 1990

N. Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst (Berlin 1990).

Hölscher 1972

F. Hölscher, Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder (Würzburg 1972).

Hölscher 1998

T. Hölscher, Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten ²(Heidelberg 1998).

Hölscher 1999

T. Hölscher, Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica, in: F. De Angelis – S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt* (Wiesbaden 1999) 11–30.

Hölscher 2002

T. Hölscher, Rituelle Räume und politische Denkmäler im Heiligtum von Olympia, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), *Olympia 1875–2000. 125 Jahre deutsche Ausgrabungen* (Mainz 2002) 347–358.

Hölscher 2003

T. Hölscher, Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur, in: K.-J. Hölkeskamp u. a. (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum* (Mainz 2003) 163–192.

Hölscher 2007

T. Hölscher, *Die Griechische Kunst* (München 2007).

Hölscher 2010

T. Hölscher, Menschenbilder in der altgriechischen Kunst, in: M. Hilgert – M. Wink (Hrsg.), *Menschenbilder. Darstellungen des Humanen in der Wissenschaft, Heidelberger Jahrbücher* 54 (Heidelberg 2010) 27–47.

Hölscher 2012

T. Hölscher, Bilderwelt, Lebensordnung und die Rolle des Betrachters im antiken Griechenland, in: O. Dally u. a. (Hrsg.), Bild – Raum – Handlung. Perspektiven der Archäologie (Berlin 2012) 19–44.

Homann-Wedeking 1950

E. Homann-Wedeking, Die Anfänge der griechischen Großplastik (Berlin 1950).

Hurwit 2007

J. M. Hurwit, The Problem with Dexileos. Heroic and Other Nudities in Greek Art, *AJA* 111, 2007, 35–60.

Jacquemin 1999

A. Jacquemin, Offrandes monumentales à Delphes (Paris 1999).

Kissas 2000

K. Kissas, Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit (Bonn 2000).

Kokkorou-Alewrass 1995

G. Kokkorou-Alewrass, Die archaische naxische Bildhauerei, *AntPl* 24 (München 1995) 37–133.

Krahmer 1931

G. Krahmer, Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst (Halle 1931).

Kyrieleis 1996

H. Kyrieleis, Der große Kouros von Samos, *Samos 10* (Bonn 1996).

Martini 1990

W. Martini, Die archaische Plastik der Griechen (Darmstadt 1990).

Meier 1985

Chr. Meier, Politik und Anmut (Berlin 1985).

Meyer - Brüggemann 2007

M. Meyer – N. Brüggemann, Kore und Kouros. Weihegaben für die Götter (Wien 2007).

Morris 1996

I. Morris, The Strong Principle of Equality and the Archaic Origins of Greek Democracy, in: J. Ober – C. Hedrick (Hrsg.), *Demokratia. A Conversation on Democracies, Ancient and Modern* (Princeton 1996) 19–48.

Muth 1998

S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Heidelberg 1998).

Neer 2001

R. Neer, Framing the Gift. The Politics of the Siphnian treasury at Delphi, *Classical Antiquity* 20, 2001, 273–336.

Neer 2010

R. Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture* (Chicago 2010).

Neer 2012

R. Neer, *Art and Archaeology of the Greek World* (London 2012).

Picard 1991

O. Picard, *Guide de Delphes. Le Musée* (Athen 1991).

Richter 1961

G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (London 1961).

Ridgway 1977

B. S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture* (Princeton 1977).

Rolley 1994

C. Rolley, *La sculpture grecque 1* (Paris 1994).

Romano 1980

I. B. Romano, *Early Greek Cult Images* (Pennsylvania 1980).

Scheibler 1979

I. Scheibler, Griechische Künstlervotive der archaischen Zeit, *MüJb* 30, 1979, 7–30.

Schneider 1975

L. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen (Hamburg 1975).

Stewart 1990

A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven 1990).

Vernant 1985

J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs* (Paris 1985).

Vernant 1990

J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques* (Paris 1990).

Vorster 2002

Chr. Vorster, Früharchaische Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 1. Frühgriechische Plastik* (Mainz 2002) 97–132.

Winkler-Horacek 2000

L. Winkler-Horacek, Mischwesen und Tierfries in der archaischen Vasenmalerei von Korinth, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (München 2000) 217–244.

CHRISTIAN KUNZE (REGENSBURG)

KONTEXTWECHSEL. ZUR INTERPRETATION ANTIKER SKULPTUREN IN UNTERSCHIEDLICHEN AUFSTELLUNGSSITUATIONEN

In ancient Greece, where statues were usually commissioned for a specific place, the display of sculptures in-the-round was limited to a few contexts, mostly in the public sphere. From the mid-second century BC on, the transfer of Greek sculptures to Rome significantly altered and expanded the range of their possible displays. Greek sculptures (or, even more often, copies after Greek sculptures) were now displayed in diverse, entirely new contexts, which often had nothing in common with their original display and function. As a result, both the formal presentation and meaning of the sculptures changed as well. Looking at select case studies, this paper will illuminate the wide range of potential uses of sculpture in Roman visual contexts and examine the formal and content-related consequences of such contextual shifts.

Die Dominanz der Gattung Skulptur im neuzeitlichen Antikenbild wie auch in der musealen Präsentation antiker Kunst kann leicht den Blick dafür verstellen, dass freiplastisch aufgestellte Skulpturen zumindest in der griechischen Antike eine besondere Bildgattung darstellten, die an bestimmte Funktionen und Aufstellungsorte gebunden blieb.¹ Nach Ausweis der archäologischen Befunde und der literarischen Nachrichten lassen sich nur drei Bereiche nennen, in denen großformatige, also ortsfeste Skulpturen zum Einsatz kamen. Dabei handelt es sich zum einen um Grabstatuen, die zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten üblich waren. Ein zweiter Funktionsbereich sind Ehrenstatuen, die auf

¹ Einen Überblick bietet etwa Stemmer 1995.

profanen Plätzen oder in Heiligtümer gestiftet werden konnten, zunächst in archaischer Zeit offenbar vorwiegend Statuen für athletische Sieger, ab dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. dann auch für politische oder militärische Verdienste. Im Lauf des 4. und des 3. Jahrhunderts v. Chr. steigt die Zahl solcher Ehrenstatuen bekanntlich sprunghaft an.² Der dritte, mit Abstand wichtigste und thematisch vielfältigste Bereich bildet die Aufstellung von Votivskulpturen im Heiligtum. Es kann sich dabei um Götter- oder Heroenbilder, aber auch um Porträtfiguren von Männern, Frauen und Kindern, ja ganze Familiengruppen handeln, die durch ihre statuarische Präsenz dauerhaft in den Schutz des Heiligtums gestellt werden und auf diese Weise ihre Verbundenheit mit der Gottheit dokumentieren.³ Der thematische Rahmen der Votivskulptur ist aber hier noch weiter gesteckt und umfasst im Grunde alles, was der Gottheit als ehrendes Geschenk zur Freude gereichen kann, beispielsweise befreundete Gottheiten oder Heroen oder Figuren des Gefolges einer Gottheit, im Falle des Dionysos etwa eines Satyrs, im Falle des Dionysos oder Hermes etwa Nymphen und Musen.⁴ Gestiftet wurden ferner auch anonyme Gestalten, etwa statuarisch dargestellte Opfertiere oder Figuren von Opfernden, die der Gottheit dauerhaft zu Diensten stehen, sowie zumindest in archaischer Zeit auch anonyme Figuren junger schöner Mädchen und Jünglinge, die als werthaltige Geschenke durch ihre pure Präsenz die Gottheit erfreuen sollen und als angemessene Gesellschaft dargebracht werden.⁵ Ein schönes Beispiel solcher anonymen Votivskulpturen ist etwa das wohl im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. entstandene Weihgeschenk der Orneaten in Delphi, das wir von der Beschreibung des

2 Zur Geschichte und Verbreitung von Ehrenstatuen s. Krumeich 1997, bes. 200–213; vgl. auch Gauthier 1985.

3 Eine zusammenfassende Untersuchung zum Themenspektrum von Votivskulptur fehlt, Materialien hierzu bei Rouse 1902, passim, bes. 348–393; wenig ergiebig hingegen Reisch 1890, 16–20. – Zu Porträtweihungen vgl. Himmelmann 2001; zu Familienweihungen Löhr 2000; zu Votivstatuen von Kindern s. Vorster 1982.

4 Vgl. dazu, mit einigen Beispielen, Kunze 2002, 103 Anm. 547; Kunze 2003, 16; zu Satyrstatuen als Votive für Dionysos vgl. Kunze 2003, 16 mit Anm. 13; Müller 1989, 499–553.

5 Zur Weihung anonymer Figuren, speziell von sogenannten Genrefiguren vgl. Kunze 1999, 50–53. 64–69. 74–80; zur Deutung archaischer Koren als anonyme Figuren s. Himmelmann 1989, 78–81; Meyer – Brüggemann 2007, 17–18. 27–32 (mit Überblick über die Forschungsdiskussion); vgl. zum Problem zuletzt auch Franssen 2011.

Pausanias und einer Erwähnung bei Plutarch her kennen, von dem aber auch in Delphi Reste der Basis mit den Standspuren der Bronzefiguren gefunden worden sind.⁶ Dargestellt war eine in zwei Reihen von links nach rechts schreitende Opferprozession, bei der verschiedene Opfertiere mitgeführt wurden. Laut einer von Pausanias referierten, vielleicht nachträglich erfundenen Legende habe die Stadt Orneai als Dank für erwiesene Wohltaten zunächst dem Apollon gelobt, ihn täglich mit einer Opferprozession mit vielen Opfertieren ehren zu wollen. Als sich dies aber als zu aufwendig herausgestellt habe, hätten die Orneaten stattdessen die genannte Skulpturengruppe gestiftet, die nun stellvertretend für den realen Opferzug dem Gott permanent zu Diensten steht.

In allen drei Funktionsbereichen, also als Grab-, als Ehren- oder als Votivstatue, erweist sich Skulptur im griechischen Bereich stets als ein einzeln dediziertes Monument, das zu einem bestimmten Anlass in Auftrag gegeben wurde und auf einen bestimmten Aufstellungsort berechnet ist. Der thematische Fokus der Gattung ist repräsentativ. Es handelt sich um Denkmäler im engeren Wortsinn, die der dargestellten Figur eine dauerhafte Präsenz verleihen sollen. Erzählerische Themen oder illustrative Gesichtspunkte stehen der Gattung grundsätzlich fern.⁷

Ein grundlegender Wandel tritt jedoch mit der intensiven Aneignung griechischer Kultur durch Rom ein, die mit der schrittweisen Eroberung der griechischen Kernländer im Lauf des 2. Jahrhunderts v. Chr., besonders ab der Mitte, ihren ersten Höhepunkt erreicht. Die römischen Feldzüge spülten eine Unzahl von griechischen Skulpturen nach Rom, die zunächst offenbar ganz traditionell als Beutestücke in Heiligtümer gestiftet wurden.⁸ Zugleich lässt sich dabei aber auch eine veränderte Sicht

6 Paus. 10, 18, 5; Plut. mor. 401 D; zu dem Anathem und den zugewiesenen Basisblöcken s. Courby 1927, 284–287. Abb. 228; Bommelaer 1991, 225; Jacquemin 1999, 56. 84. 289 (welche die erhaltenen Basisblöcke ohne mir nachvollziehbare Begründung in das 4. Jahrhundert v. Chr. datiert und den Zusammenhang mit dem literarisch überlieferten Anathem der Orneaten in Zweifel zieht); Bumke 2004, 161–166. 171. 187 f. – Das Anathem wird meist in archaische Zeit datiert, wofür der regelmäßige Rapport der Figuren sowie das einheitlich verwendete Motiv des vorgestellten linken Fußes mit voll aufgesetzter Sohle zu sprechen scheint. Wegen der nicht parallel geführten, sondern in Schrägstellung nach vorne geöffneten Fußstellung scheint mir jedoch frühestens ein Datum im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. denkbar. Zur Deutung des Denkmals vgl. Kunze 1999, 50 mit Anm. 30.

7 Vgl. Kunze 2010, 279–288.

8 Einen Überblick geben: Pape 1975; vgl. auch Aberson 1994.

auf Skulpturen beobachten, die zu einer ganz neuen Verwendung der Gattung führen wird. Die gewachsenen Statuenensembles griechischer Städte und Heiligtümer wurden von den Römern in ganz ungriechischer Weise zusammenfassend als *ornamenta*, als Schmuck ihres jeweiligen Aufstellungsplatzes empfunden, dies ein Sprachgebrauch, der sich bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. herauf verfolgen lässt.⁹ Damit verbunden war das Bedürfnis, nun auch die eigenen Plätze und Baulichkeiten sowohl im öffentlichen wie auch im privaten Bereich mit einer vergleichbaren Fülle statuarischer *ornamenta* zu schmücken, was im Verlauf des späteren 2. Jahrhunderts v. Chr. zu einem immens gestiegenen Bedarf an Skulpturen von römischer Seite her führte, der allein durch Beutestücke sicher bald nicht mehr befriedigt werden konnte, sondern in großem Umfang Neuerwerbungen erforderte.

Die traditionelle, denkmalhafte Verwendung von Skulptur als Grab-, Ehren- oder Votivstatue wird zwar auch in Rom weiter gepflegt, daneben findet sich aber nun eine Vielzahl von Skulpturen, die eine ganz neue, nämlich, wie ich es hier nennen möchte, dekorative Aufgabe erfüllen.¹⁰ Sie sind nicht einzeln dedizierte Monumente, sondern als zusammenhängende Ensembles konzipierte Ausstattungsskulpturen, die ihren Aufstellungsort als belebende Staffage schmücken und inhaltlich auf diesen bezogen sind. Das Spektrum der Möglichkeiten verdeutlicht etwa ein Passus aus den Briefen Plinius' des Jüngeren, in dem es um eine kostbare korinthische Bronzeskulptur mäßigen Formats (*modicus*), offenbar älterer, wohl hellenistischer Entstehungszeit (*vetus et antiquum*) geht, die einen stehenden nackten Greis mit naturalistisch gestalteten Alterszügen darstellte, wohl die Genrefigur eines alten Fischers oder Landmanns.¹¹ Plinius erwägt zunächst, die von ihm erworbene Figur – als offenkundig naheliegendste Möglichkeit – in seinem Privathaus aufzustellen, entschließt sich dann aber – ganz traditionell – für eine öffentliche Aufstellung als Votiv in einem Jupiterheiligtum, verbunden mit einer Basis, auf der sein Name und seine Titel verzeichnet werden sollen. Die Entscheidung für diese letztlich griechische Praxis der Aufstellung solcher Skulpturen als Votive im Heiligtum ist nach römischer Perspektive auch mit dem ehrenvollen Aspekt der *publicatio* von Kunstwerken verbunden,

⁹ s. hierzu und zum folgenden Kunze 2008, 77–108, bes. 94–97.

¹⁰ s. zur Begrifflichkeit Kunze 2008, 106–108.

¹¹ Plin. epist. 3, 6; zu diesem Passus vgl. Laubscher 1982, 10 f.; zur Funktion solcher sogenannter Genreskulpturen in griechischen wie auch in römischen Aufstellungskontexten vgl. Kunze 1999, 43–82.

so dass sich Plinius hier durchaus selbst zu schmeicheln sucht, wenn er der üblichen dekorativen Verwendung von Bildwerken im privaten Bereich widersteht.

Mit dem Wandel hin zur dekorativen Verwendung von Skulpturen in römischen Aufstellungskontexten gehen auch thematische Veränderungen einher, auf die hier anhand ausgewählter Beispiele näher eingegangen werden soll. Das bevorzugte Material solcher Skulpturen ist offenbar Marmor, der im spätrepublikanischen Rom auch in der Architektur als besonders prestigeträchtiger, griechische Kultur und *luxuria* evozierender Werkstoff galt¹² – dies übrigens ein Umstand, dem wir auch die vergleichsweise reiche Erhaltung solcher Ausstattungsskulpturen, im Gegensatz etwa zu Ehrenstatuen,¹³ verdanken.

Gleichzeitig und wohl in Zusammenhang damit sind ab der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. bezeichnende Veränderungen in der Herstellung von Skulpturen zu beobachten. Erstmals lässt sich nun in größerem Maße eine serielle Herstellung von Statuen beobachten, die, wie Schriftquellen belegen, auf Vorrat geschaffen wurden.¹⁴ Es bestand ja nun im Hinblick auf die römische Ausstattungsskulptur ein gesicherter, dynamisch wachsender Absatzmarkt, der auftragsunabhängig funktionierte. Eine zentrale Neuerung im Bereich dieser seriellen Skulpturenproduktion ist bekanntlich die Herstellung von Kopien nach berühmten, oder auch weniger berühmten Skulpturen der älteren griechischen Kunst, die seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. als zunehmender Produktionszweig zu beobachten sind.¹⁵ Es werden nun Skulpturen vervielfältigt, die einst für einen bestimmten Aufstellungszweck geschaffen waren, und die nun als frei fungible Bildwerke in ganz unterschiedlichen, neuen Kontexten Verwendung finden konnten. Damit kommt es auf

12 Zur – auch ideologisch begründeten – Bedeutung von Marmor im republikanischen und kaiserzeitlichen Rom s. den Überblick von Pensabene 2002, 3–67; vgl. auch Maischberger 1997.

13 Zu römischen Ehrenstatuen, die in aller Regel aus Bronze gefertigt waren, s. Lahusen 1983; Sehlmeier 1999.

14 Die Herstellung von Skulpturen auf Vorrat geht deutlich etwa aus den bei Cic. fam. 7, 23 berichteten Transaktionen hervor, vgl. hierzu Marx 1898, 37–48; Neudecker 1988, 15 f. 115 f.

15 Zum Beginn des Kopistentums vgl. Niemeier 1985; zur seriellen Herstellung von Skulpturen im späten Hellenismus, die nicht als genaue Kopien, sondern als freie Wiederholungen zeitgenössischer Entwürfe zu beurteilen sind, vgl. Kunze 1998, 80 f. (sog. Aphrodite auf dem Felsen); Kunze 2002, 259–262 (kauernde Aphrodite, Typus Rhodos).

breiter Basis zu solchen Kontextwechseln, die das Thema dieses Beitrags bilden. Ich werde hierzu, ganz unsystematisch, einzelne Befunde sowohl der Wiederverwendung von originalen Bildwerken als auch der Aufstellung von Kopien nach älteren Statuen näher betrachten, die mir für dieses Thema besonders aufschlussreich erscheinen. Der Fokus soll dabei vor allem auf die inhaltlichen und thematischen Zusammenhänge gelegt werden, also auf die Frage, wie sich die unterschiedlichen Aufstellungssituationen auf die Bildaussage der betreffenden Skulpturen auswirken und welche Mechanismen dabei zu beobachten sind.

Als erstes Beispiel – in diesem Fall geht es um die Wiederverwendung eines Originalwerks – sei auf eine Statue verwiesen, die in Rom gleich mehrfach in wechselnde Aufstellungszusammenhänge versetzt worden ist, nämlich die Bronzestatue des Apoxyomenos des Lysipp aus den Jahren um 330/20 v. Chr.¹⁶ Sie ist uns in mittlerweile drei römischen Kopien überliefert, am vollständigsten in der bekannten Statue in den Vatikanischen Museen (Abb. 1). Die originale Statue ist zu einem unbekanntem Zeitpunkt und auf unbekanntem Wege nach Rom transferiert worden und gelangte schließlich in augusteischer Zeit in den Besitz des Agrippa. Dieser war bekannt für seine Initiativen der *publicatio* von Kunstwerken, also der Übergabe von ehemals im Privatbesitz befindlichen Werken an die Öffentlichkeit, die er mit großem propagandistischen Erfolg betrieb.¹⁷ Man könnte daher die Vermutung anstellen, dass auch der Apoxyomenos vielleicht zuvor in Rom in einem privaten Kontext aufgestellt war. Jedenfalls wurde die Statue, wie Plinius berichtet, von Agrippa nun direkt vor der Fassade und neben dem Eingang seiner von ihm 19 v. Chr. gestifteten Thermenanlage auf dem Marsfeld in Rom öffentlich aufgestellt.¹⁸ Der spätere Kaiser Tiberius war von der Statue dann derart verückt, dass er sie schließlich in seinen Privatgemächern, nämlich in seinem Schlafzimmer (*cubiculum*), aufstellen ließ; an den freigewordenen Platz vor den Agrippathermen wurde stattdessen als Er-

16 Zur Statue und den erhaltenen Kopien s. Moser von Filseck 1988; Todisco 1993, 126 f.; Weber 1996, 31–49; Edwards 1996, 137 f. – Neben den bislang bekannten Kopien ist kürzlich als weitere Replik ein noch unpublizierter Torso aufgetaucht (Kunstmuseum Basel).

17 s. Roddaz 1984, 245 f.; Celani 1998, 169 f.; Kunze 2008, 86. – Zu Agrippas aufsehenerregender *oratio de tabulis signisque publicandis* (Plin. nat. 35, 26) s. Roddaz 1984, 571 f.; vgl. zum Thema auch Kienast 1999, 415 f.; Zanker 1987, 144–148.

18 Plin. nat. 34, 62; vgl. dazu auch Roddaz 1984, 278–82.



1 Apoxyomenos des Lysipp, Marmorkopie. Rom, Mus. Vaticani Inv. 1185

satz eine andere Statue gestellt. Damit zog er sich allerdings den Zorn des Volkes zu, das im Theater lautstark die Rückgabe der Statue verlangte. Tiberius musste schließlich einwilligen und gab die Statue, obwohl er so sehr in sie verliebt war (*adamatus*), an ihren ursprünglichen Standort vor den Agrippathermen zurück. Diese Episode bezeugt zum einen die hohe Wertschätzung solcher mit berühmten Bildhauernamen verbundenen Originalskulpturen, deren Entfernung durch den Kaiser eine öffentliche Empörung zu entfachen vermochte. Die Geschichte ist aber gleichermaßen von Bedeutung für die thematischen Veränderungen einer Statue im Zusammenhang mit unterschiedlichen Aufstellungskontexten. Der ursprüngliche Standort der Statue in Griechenland ist nicht bekannt, es kann aber kein Zweifel daran bestehen, dass es sich einst um die Siegesstatue eines bestimmten Athleten »xy« handelte, die als Denkmal seines Sieges in einem Heiligtum oder auf einem öffentlichen Platz aufgestellt war.¹⁹ Durch die Neuaufstellung vor den Agrippathermen wird die Statue hingegen, wie auch durch ihre Bezeichnung als Apoxyomenos (»der sich Abschabende«) auf das sichtbare Motiv reduziert, der Name des Athleten, der dem römischen Publikum wohl auch nichts mehr sagte, spielt hier keine Rolle mehr.²⁰ Entscheidend ist nun allein das Darstellungsmotiv, ein Athlet, der sich nach dem Wettkampf mit der Strigilis reinigt. Dieses Motiv, in dem sich das athletische Training mit der Reinigung des Körpers vermischt, ist ganz offensichtlich auf die Funktion des Thermengebäudes bezogen. Gleich einem

19 Zur entsprechenden Funktion des Apoxyomenos s. Moser von Filseck 1988, 50 f. – Zur athletischen Siegerstatue s. Rausa 1994 sowie, ausgehend von der literarischen und epigraphischen Überlieferung zum Zeusheiligtum in Olympia, Herrmann 1988, 119–183.

20 Zu solchen ganz auf das sichtbare Motiv berechneten Bezeichnungen in der römischen Kunstliteratur, die sich ausschließlich bei Werken finden, die keine bekannte Gestalt, z. B. einen Gott, einen Heros oder eine historische Berühmtheit darstellen, s. Kunze 2008, 103; vgl. auch Wesenberg 1997, 60–61. Damit verbunden sind eine Anonymisierung der dargestellten Figur und ein genrehaftes Verständnis derselben. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist etwa der *vulneratus deficiens* des Kresilas bei Plinius (nat. 34, 74), der wahrscheinlich mit der motivisch entsprechenden, ebenfalls von Kresilas geschaffenen Statue des Diitrephes auf der Athener Akropolis (Paus. 1, 23, 3) zu identifizieren ist. Der Name Diitrephes, ein athenischer Heerführer im peloponnesischen Krieg, dürfte auch einem gebildeten Römer kaum mehr geläufig gewesen sein, und eben aus diesem Grund konnte bzw. musste der Personennamen entfallen.

Ladenschild kündigt die Statue in poetischer Überhöhung die Tätigkeiten an, zu deren Zweck die Thermen errichtet wurden.

Eine ganz andere Deutungsmöglichkeit eröffnet die spätere Aufstellung der Statue im Schlafzimmer des Kaisers Tiberius. Diese Nachricht ist, wie auch die Wortwahl im Text des Plinius zeigt, im Zusammenhang mit den notorischen Vorwürfen über das ausschweifende Sexualleben dieses Kaisers zu verstehen, was im Übrigen die Empörung des Volkes besser erklären kann.²¹ In dieser neuen Aufstellung steht demnach die Schönheit und sexuelle Anziehungskraft der Figur im Vordergrund, die in dem *adamatus* Tiberius gleich einem lebenden Geliebten unziemliche Begierden wachruft. Auf diese erotisierende Wirkung griechischer Statuen wird weiter unten noch einmal zurückzukommen sein.

Der Aufstellung des Apoxyomenos vor den Agrippathermen eng verwandt ist eine weitere prominente Skulpturaufstellung in Rom, die uns ebenfalls durch Plinius bezeugt ist: Beim Neubau der Saepa Iulia auf dem Marsfeld ließ wiederum Agrippa an zentraler Stelle zwei Marmorgruppen aufstellen, für die die Aufseher der Anlage sogar mit ihrem Leben haften mussten. Dargestellt waren zum einen Chiron und sein Schüler Achill, zum anderen Marsyas, der dem Olympos Flötenunterricht erteilt.²² Von diesen wohl eigens für die Saepa Julia geschaffenen Skulpturengruppen sind uns keine Kopien überliefert, aber zwei gleichfalls als Pendants konzipierte großformatige Wandgemälde aus der sogenannten Basilika von Herkulaneum dürfen wohl als Wiedergaben dieses stadtrömischen Gruppenensembles gelten (Taf. 1.1–1.2).²³

²¹ Dafür sprechen nicht nur die Aufstellung im *cubiculum* und die Bezeichnung des Tiberius als *adamatus*, sondern auch die einleitende Bemerkung über die mangelnde Selbstbeherrschung des Tiberius, der dieser Versuchung nicht widerstehen konnte. Die verbreiteten Vorwürfe zu dem angeblich ausschweifenden Sexualleben des Tiberius, einschließlich seiner homoerotischen Neigungen, finden sich breit ausgemalt in Suet. Tib. 42–45. Ein anderes Kunstwerk, das ein Schlafzimmer des Tiberius geschmückt haben soll, ist ein Gemälde des Parrhasios, das angeblich eine Fellatio-Szene mit Atalante und Meleager darstellte, s. Suet. Tib. 44.

²² Plin. nat. 36, 29; vgl. Mart. 2, 14, 5–6. – Zur Aufstellung dieser beiden Gruppen vgl. Celani 1998, 164–166; Roddaz 1984, 256 f.; LTUR IV (1999) 228 f. s. v. Saepa Iulia (E. Gatti).

²³ Zu den Gemälden in der Basilika, in denen die Figuren vor architektonischem Hintergrund (!) erscheinen, und zu den übrigen bildlichen Reflexen der beiden Skulpturengruppen s. Moormann 1988, 102 f. 116 Kat. Nr. 019

Es geht in beiden Werken um berühmte mythische Exempla musischer Erziehung. Mit dieser Thematik sind die beiden Gruppen ebenfalls eng mit ihrem Aufstellungsort verbunden, der von Agrippa als ein öffentlicher Ort des Otiums konzipiert war, nach Aussage der Schriftquellen vielfältige Bildungsangebote bereithielt und sich zu einem bevorzugten Ort des literarischen Austauschs entwickelte.²⁴ Die beiden Skulpturengruppen weisen demnach in mythischer Verklärung auf dieses Bildungsangebot und die damit verbundenen Tätigkeiten hin.

Wenden wir uns nun der Skulpturenausstattung im privaten Bereich zu, so lassen sich hier ganz ähnliche Erscheinungen beobachten. Am vollständigsten erhalten hat sich eine solche private Skulpturenausstattung in der Villa dei Papiri bei Herkulaneum, mit insgesamt über neunzig Skulpturen, die mehrheitlich wohl in den Jahren zwischen 50 und 30 v. Chr. hier aufgestellt worden waren.²⁵ Reich mit Skulpturen geschmückt ist insbesondere das langgestreckte Gartenperistyl der Villa. Wie den Schriftquellen zu entnehmen ist, wurden solche säulenumstandenen Gartenperistyle von römischen Villenbesitzern gerne als Gymnasien oder Palästren benannt, also als griechische Bildungsstätten, und diese Ortsbestimmung wurde dann auch durch die figürliche Ausstattung verdeutlicht und illustriert.²⁶ Eben diesem Zweck dienen im Gartenperistyl etwa die Bronzefiguren zweier Ringer oder Läufer, die, motivisch und stilistisch eng übereinstimmend, wohl in symmetrischer Responion im hinteren Teil des Gartentraktes aufgestellt waren (Abb. 2).²⁷ Wie schon

mit Abb.; vgl. Rawson 1987, 67–69 Kat. Nr. 80 Abb. 44–45; Marquardt 1995, 196–201.

24 s. z. B. Hor. epist. 1, 6, 26; Stat. silv. 4, 5, 2; Mart. 2, 14, 5; Mart. 2, 57, 2; Mart. 9, 15, 1; Mart. 10, 80, 4. – Zur literarisch belegten Nutzung der Saepta Julia vgl. LTUR IV (1999) 228 f. s. v. Saepta Iulia (E. Gatti).

25 Eine übersichtliche Darstellung der Skulpturenausstattung bietet etwa Neudecker 1988, 105–114. 147–157 (mit Katalog der Fundstücke); Mattusch 2005, 143–331; hinzu kommen nun die neugefundenen Skulpturen von den unteren Terrassen der Villa entlang der Küstenlinie, s. dazu de Simone – Ruffo 2002, 336–342. – Zur Datierung der Villenanlage aufgrund der neuen Ausgrabungen, speziell der Wanddekoration, s. zusammenfassend de Simone – Ruffo 2003, 307 f.; Guidobaldi 1971–2010, 17–32; Guidobaldi u. a. 2009, 43–182. – Auch die Prominenz von Porträts hellenistischer Könige spricht eher für ein voraugusteisches Datum der Skulpturenausstattung, so zurecht Dillon 2000, 21–40.

26 s. Neudecker 1988, 14. 62 f. 68. 112.

27 Neudecker 1988, 154 Kat. 14.65; Mattusch 2005, 189–194 (mit Abb.).



2 Athletenstatuen aus Herculaneum, Villa dei Papiri. Neapel, Mus. Naz. Inv. 5626 und 5627

die Zweizahl der Figuren verdeutlicht, geht es hier nicht mehr um die denkmalhafte Darstellung eines benannten athletischen Siegers, sondern die Darstellung hat sich in ein reines Genremotiv verwandelt, das als figürliche Staffage eine gymnasiale Atmosphäre zu evozieren sucht. Der Ortscharakter wird dann weiter durch eine Darstellung des sitzenden Hermes sowie mehrere Büsten der Herakles, also der Hauptgötter des griechischen Gymnasiums, verdeutlicht.²⁸ Um die Piscina standen marmorne Hermen mit Porträtköpfen, wobei schon die Bildgattung der Herme selbst, wie Cicero ausdrücklich vermerkt, als *ornamentum gymnasiode* galt, also als eine Denkmalform, die *per se* als charakteristisch für ein Gymnasium empfunden wurde.²⁹ Auf diesen Hermen waren Por-

²⁸ Sitzender Hermes: Neudecker 1988, 154 Kat. 14.64; Mattusch 2005, 216–222 (mit Abb.). – Herakleshermen: Neudecker 1998, 154 f. Kat. 14.60; 14.61; 14.73; Mattusch 2005, 178. 234–236. 242–245. 246–249 (jeweils mit Abb.).

²⁹ Hierzu zusammenfassend: Stähli 1992, 147–172.

träts hellenistischer Könige,³⁰ daneben aber auch einige, größtenteils uns leider nicht benennbare Bildnisse von Dichtern und Denkern gesetzt, die entsprechend auf die geistige Bildung im Erziehungssystem des griechischen Gymnasiums verweisen.³¹ Hinzu kommen als Ganzkörperdarstellungen vier Statuen aus dem vorderen Bereich des Gartenperistyls, von denen allein die Figur des Redners Aischines sicher benannt werden kann.³²

Neben diesen gymnasialen Themen werden durch die figürliche Ausstattung aber auch andere Assoziationsräume eröffnet. So dient etwa die prachtvolle Bronzefigur eines betrunken auf dem Felsen lagernden, schnippchenschlagenden Satyrs dazu, diesen Gartentrakt auch als einen Ort dionysischen Wohllebens und rauschender Festlichkeit zu akzentuieren (Abb. 3).³³ Vor allem im vorderen Teil des Peristylgartens fanden sich dann Figuren, die wiederum einen anderen Aspekt vertreten, indem sie den Garten in einen idyllischen Naturort zu verwandeln suchen. Hierzu gehören die bekannte Marmorgruppe des Pan, der sich mit einer Ziege vergnügt,³⁴ die Bronze Statue eines schlafenden jugendlichen Satyrn oder Pan,³⁵ eine Gruppe von insgesamt drei aus Bronze gearbeiteten Rehen³⁶ sowie schließlich die Bronzefigur eines galoppierenden Ferkelchens (Abb. 4).³⁷ Als figürliche Staffage inszenieren diese Figuren den Garten als einen unberührten *locus amoenus*,³⁸ wobei

30 Neudecker 1988, 152–154 Kat. 14.40; 14.43; 14.49; 14.51; 14.68; Mattusch 2005, 159–161. 161–162. 174–175. 260–262 (jeweils mit Abb.).

31 Neudecker 1988, 152–155 Kat. 14.42; 14.47; 14.52; 14. 53; 14.69; Mattusch 2005, 158–159. 166–167. 168–169. 170–171. 176–177. 249–153 (jeweils mit Abb.). – Auf den Bildungsaspekt verweist ferner wohl die Herme der Athena (Neudecker 1988, 152 Kat. 14.44; Mattusch 2005, 180–181 [mit Abb.]) sowie die vergoldete archaische Athenastatue aus dem zum Gartenperistyl hin geöffneten Tablinum der Villa (Neudecker 1988, 150 Kat. 14.24; Mattusch 2005, 147–151 [mit Abb.]).

32 Aischines: Neudecker 1988, 151 Kat. 14.34; Mattusch 2005, 143–144 (mit Abb.). – Die drei übrigen, nicht benennbaren Statuen: Neudecker 1988, 151 Kat. 14.31–33; Mattusch 2005, 144–146 (mit Abb.).

33 Neudecker 1988, 154 Kat. 14.63; Mattusch 2005, 320–326 (mit Abb.).

34 Neudecker 1988, 154 Kat. 14.62; Mattusch 2005, 155–156 (mit Abb.).

35 Neudecker 1988, 153 Kat. 14.54; Mattusch 2005, 318–320 (mit Abb.).

36 Neudecker 1988, 153 Kat. 14.55; Mattusch 2005, 327–331 (mit Abb.).

37 Neudecker 1988, 153 Kat. 14.56; Mattusch 2005, 327–331 (mit Abb.).

38 Zu diesem zentralen Themenbereich häuslicher Skulpturenausstattungen vgl. zusammenfassend Neudecker 1988, 47–59, bes. 50.



3 Bronzestatue eines Satyrn aus Herkulaneum, Villa dei Papiri. Neapel, Mus. Naz. Inv. 5628

im Falle des Ferkelchens wohl auch auf zukünftige Gaumenfreuden und die diesbezügliche Bereitstellungsfunktion einer *villa rustica* angespielt wird. Vergleichbare Tierskulpturen gab es bereits in der griechischen Skulptur, dort erfüllten sie aber eine ganz andere Funktion. Als Votive im Heiligtum dienten sie als dauerhafte Gabe eines Opfertieres, so etwa die marmornen Ferkelfiguren aus dem Demeterheiligtum von Knidos im British Museum (Abb. 5),³⁹ oder aber sie stellten ein Lieblingstier der

39 Zu den marmornen Ferkelstatuen aus dem Demeterheiligtum von Knidos, eine davon mit einer Weihinschrift an Persephone versehen (4. Jahrhundert v. Chr.), s. Newton 1863, Taf. 58, 2–3; 89, 19; Newton 1865, 385. 716; Smith 1900, 205 f. Nr. 1303–1306 (vgl. auch ebenda Nr. 1307 [Eber]. 1308 [Widder]. 1309–10 [Kälber]); Bruns-Özgan 2002, 96–97 Abb. 121; allgemein zur Weihung solcher Ferkelstatuetten, auch in Form kleinformatiger



4 Bronzefigur eines Ferkels aus Herkulaneum, Villa dei Papiri.
Neapel, Mus. Naz. Inv. 4893

Gottheit dar; so konnte man etwa der Athena eine Eule, der Hera einen Pfau oder der Artemis ein Reh als statuarisches Votiv darbringen.⁴⁰

Die Betrachtung der Skulpturenausstattung des Gartenperistyls der Villa dei Papiri zeigt, dass die hier versammelten Bildwerke unterschiedliche, sich überlappende Themenbereiche ansprechen konnten, die zusammengenommen als komplementäre Bestimmungen den Ortscharakter ihres Aufstellungsplatzes definieren.

Terakottastatuetten, in Demeterheiligtümern s. Schipporeit 2013, 228–29. – In gleicher Weise als dauerhafte Gabe eines Opfertieres zu verstehen sind dann auch die monumentalen Stierweihungen in griechischen Heiligtümern, z. B. der Stier der Eretrier in Olympia (Paus. 5, 27, 9; Eckstein 1969, 50–53; Herrmann 1972, 117–118 Abb. 86) oder der silberne Stier archaischer Zeit in Delphi (s. Picard 1991, 202–204 Abb. 11–13). Vgl. dazu auch die Opfertiere in der permanenten Opferprozession des Orneatenanathems in Delphi, s. o. Anm. 6.

40 Marmor- und Kalksteineulen für Athena: Brouskari 1974, 22. 34 Nr. 1347. 56 Abb. 11. 26. – Pfau an Hera: Paus. 2, 17, 6 (Heraion von Argos). – Allgemein zur Weihung solcher Lieblings- und Symboltiere (z. B. auch den Adler an Zeus) an die entsprechenden Gottheiten vgl. den skizzenhaften Überblick von Rouse 1902, 380–383.



5 Marmorfigur eines Ferkels aus dem Demeterheiligtum von Knidos mit Weihinschrift an Kore. London, Brit. Mus. Inv. 1859.1226.28

Ich wende mich nun der Frage nach den thematischen Verbindungen solcher Ausstattungsskulpturen mit lebensweltlichen Aspekten und Tätigkeiten zu. Eines der beliebtesten Themen von Skulptur im häuslichen Bereich ist die Darstellung spielender Kinder. In der Quintilivilla südlich von Rom wurden drei nahezu identische Kinderfiguren gefunden, die heute auf verschiedene Museen verteilt sind.⁴¹ Da die Körper der Figuren in gleichartiger Manier durchbohrt sind, so dass aus dem Schnabel der Gans ein Wasserstrahl heraustreten konnte, müssen sie einst um ein Wasserbecken gruppiert gewesen sein. Alle drei Figuren sind exakte Kopien ein und derselben berühmten griechischen Originalskulptur eines ganswürgenden Knaben, die wohl in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist.⁴² Das Originalwerk muss einst die Statue eines bestimmten und benannten Kindes gewesen sein, die von dessen Eltern als Dank- oder Fürbittemotiv in ein Heiligtum gestiftet worden

⁴¹ Paris, Louvre 40; München, Glyptothek 268; Rom, Vatikan, Galleria die Candelabri IV 66. – Zu dieser Fundgruppe s. Neudecker 1988, 48. 56. 194 Kat. 39.19 a–c Taf. 10, 1–3; Kunze 2002, 148 Anm. 823; Ricci 1998, 85 f. 89 f. Kat. 9. 20. 21 Taf. 2. 4. 5.

⁴² s. zu diesem Statuentypus Kunze 2002, 142–153.

war,⁴³ dies seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. eine fest etablierte Tradition, die regelmäßig in Heiligtümern von Gottheiten anzutreffen ist, zu deren Wirkungsbereich die Aufzucht und Entwicklung von Kindern zählt.⁴⁴ Als beliebig herausgegriffenes Beispiel sei auf die spätklassische Statue eines Knaben wohl aus dem Heiligtum des Kephissos in Liläa (Phokis) verwiesen, dem ebenfalls ein Wasservogel als Spieltier zugeordnet ist.⁴⁵ In der römischen Aufstellung sind natürlich, wie schon die Dreizahl nahelegt, keine bestimmten Kinder mehr gemeint, sondern die Darstellung hat sich zu einem reinen Genremotiv von spielenden Kindern gewandelt, die zugleich als Brunnenfiguren fungieren. Zur Erklärung der merkwürdigen Beliebtheit solcher spielenden Kinder wurde schon früh auf das Phänomen der *deliciae* und der *pueri delicati* verwiesen, das sind kleine Kinder, meist Sklavenkinder, die sich ein römischer Hausherr zu seinem Vergnügen hielt und die ihn durch ihr heiteres Spiel zu ergötzen pflegten.⁴⁶ Dieser Konnex wird bestätigt durch ein Wandgemälde in der Casa di Successo in Pompeji, auf dem ebenfalls ein mit einem Spieltier beschäftigter Knabe dargestellt ist (Abb. 6).⁴⁷ Links von der Figur – und offensichtlich auf diesen bezogen – wurde von einem Hausbewohner oder einem Besucher sorgfältig der Name Successus eingeritzt, ein typischer Sklavename, der den Dargestellten also tatsächlich mit einem *puer delicatus* identifiziert.⁴⁸ Dasselbe Motiv eines Knaben mit Vogel kehrt dann in dem gleichen Haus auch in statuarischer Form wieder, wobei die Marmorskulptur durch eine direkte Blickachse mit dem Bild des

43 s. Kunze 2002 148–153; vgl. entsprechend schon Vorster 1983, 48–88.

44 s. grundlegend Vorster 1982, passim, bes. 48–84. 249–257.

45 Athen, Nationalmuseum 2772. –Vorster 1982, 161 f. 226. 355 Kat. 67; Kaltsas 2002, 270 Nr. 563 mit Abb.

46 So bereits Birt 1892, IX–XII; ebenso Neudecker 1988, 56–57; Zanker 1998, 68; Kunze 2008, 87. – Allgemein zu den *deliciae* s. RE IV (1901) 2435–38 s. v. *deliciae* (A. Mau) (mit Zusammenstellung der Schriftquellen); Darenberg – Saglio 2, 1 (1892) 60–61 s. v. *Deliciae, Delicium* (E. Saglio); zur Darstellung solcher Kinder auf römischen Sarkophagen vgl. Amedick 1991, 19–22.

47 Pompeji I 9, 3 Raum 5. – Jashemski 1979, 102 Abb. 160; Pitture e mosaici 1990, 943–946 Abb. 1. 2. 4–7.

48 Der Name ist eingeritzt, nicht gemalt; er bezeichnet also nicht unbedingt die ursprüngliche Intention des Bildes, sondern dokumentiert eine sekundäre Assoziation eines Bewohners oder Besuchers.



6 Spielender Knabe, Wandgemälde Pompeji, Casa di Successo, Raum 5



7 Knabe mit Spieltier, Pompeji, Casa di Successo, Gartenperistyl

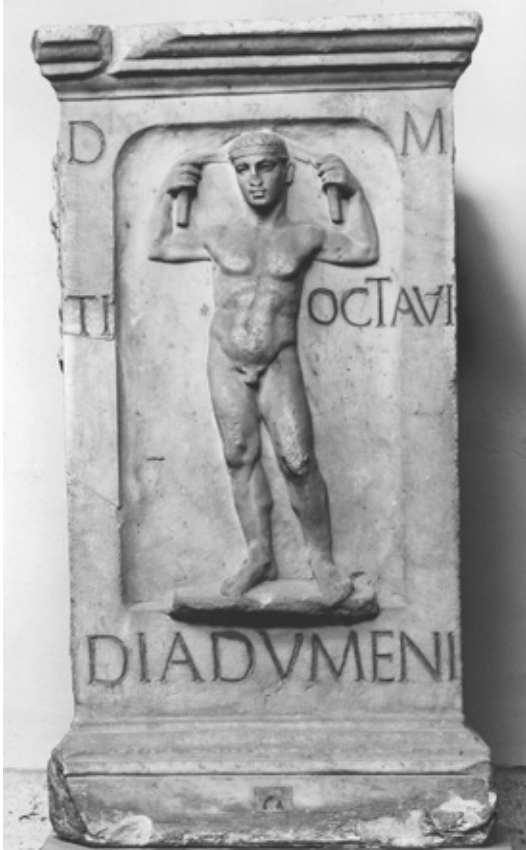


8 Diadumenos des Polyklet, späthellenistische Kopie aus Delos. Athen, Nationalmuseum Inv. 1826

Successus verbunden ist (Abb. 7).⁴⁹ Die beliebten Kinderstatuen erfüllten folglich eine analoge Funktion wie ihre lebenden Artgenossen, jene *deliciae* oder *pueri delicati*, nur dass sie, da lebende Kinder ja keineswegs immer nur vergnügt umhertollen, ihr heiteres Spiel in Permanenz ausüben können und somit dem Hausherrn dauerhaft zur Freude gereichen.

Eine merkwürdige und bisher unerkannte Verbindung mit einer lebenden Personengruppe lässt sich schließlich für eine weitere, diesmal hochberühmte Skulptur vermuten. Es geht dabei um den Diadumenos

49 Zu dieser stehenden Kinderfigur und ihrem genauen Aufstellungsort s. *Pitture e mosaici* 1990, 962 Abb. 32.



9 Grabaltar des Titus Octavius Diadumenus. Rom, Mus. Vaticani, Belvedere Inv. 1142

des Polyklet aus den Jahren um 430/20 v. Chr., der uns in zahlreichen römischen Kopien erhalten ist (Abb. 8).⁵⁰ Der Statuentypus ist dann auch auf dem Grabaltar eines gewissen Titus Octavius Diadumenus abgebildet (Abb. 9), der zur Erläuterung des Namens des Verstorbenen eben dieses Statuenmotiv im Relief zitiert.⁵¹ Die originale Statue stellte vermutlich einen siegreichen Athleten dar, der, so das Benennungsmotiv,

⁵⁰ Zur Statue, mit Zusammenstellung der Kopien, s. Kreikenbom 1990, 109–140. 188–203.

⁵¹ Rom, Vatikanische Museen, Belvedere 1142. – Boschung 1987, 115 Kat. 974; Boschung 1989, 8–9 Taf. 2, 1; Kreikenbom 1990, 197 Kat. V 36.

sich eine Binde umlegt oder diese ablegt.⁵² Die in antiken Schriftquellen häufig erwähnte Statue wird in der kurzen Beschreibung von Plinius merkwürdigerweise als *molliter iuvenem* bezeichnet, also als ›weichlicher Jüngling‹, und vergleichend von der Statue des Doryphoros abgesetzt, die einen *viriliter puerum* widergebe.⁵³ Sofern diese Charakterisierung in der Forschung überhaupt Beachtung fand, bezog man sie meist auf die Modellierung der Figur, die nach dem Zeugnis der erhaltenen Kopien vielleicht ein wenig weicher und flüssiger ausfällt als bei der etwas früher um 440 v. Chr. entstandenen Statue des Doryphoros, dem Hauptwerk des Polyklet.⁵⁴ Ob allerdings eine solche minimale Nuance der Modellierung und des Körperbaus tatsächlich eine Benennung als weichlicher Jüngling rechtfertigt, scheint doch sehr fraglich. Außerdem ist ungeklärt, weshalb die Figur, die ein leicht überlebensgroßes ›Erwachsenen-Format‹ aufweist und über ein voll entwickeltes Schamhaar verfügt, überhaupt als Jüngling, als *iuvenis*, bezeichnet wird und weshalb beide Statuen – der Doryphoros sogar als *puer* – so dezidiert in ein jugendliches Licht gerückt sind. In der bisherigen Diskussion ist übersehen worden, dass der Ausdruck *puer mollis* oder *iuvenis mollis* bzw. *molliter* im lateinischen Sprachgebrauch als feststehender Ausdruck, ja geradezu als *terminus technicus*, auf eine bestimmte Personengruppe bezogen ist. Er bezeichnet nämlich den schönen Knaben, den sich graecophile Römer als Lustknaben für

52 Das Motiv jedenfalls ist für athletische Sieger gut belegt, nicht aber, soweit ich sehe, für irgendeine andere Personengruppe, s. dazu Kephaliđou 1996, mit zahlreichen Bildbeispielen.

53 Plin. nat. 34, 55: »*Polyclitus Sicyonius, Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum viriliter puerum.*«

54 Das gilt insbesondere für den einst vollständig vergoldeten Diadumenos aus Delos, dessen Modellierung aber stark von späthellenistischen Formtendenzen geprägt ist, zu dieser Statue s. Kreikenbom 1990, 109–166. 188 Kat. V 1 Taf. 247–249; Bourgeois 2011, 645–661. Zieht man hingegen andere Kopien des Diadumenos in die Betrachtung mit ein, etwa den qualitätvollen Torso im Louvre (Kreikenbom 1990, 192 Kat. V 15 Taf. 279–280), so ist ein Unterschied der Körperformen von Diadumenos und Doryphoros kaum mehr festzustellen. Als m. E. wesentlichster, objektiv zu konstatierender Unterschied zwischen beiden Figuren sind die Haare zu nennen, die im Fall des Diadumenos – seiner etwas späteren Zeitstellung entsprechend – ein wenig länger (vor allem vor den Ohren), kleinteiliger bewegt und vor allem stofflicher gestaltet sind als bei dem Doryphoros, zur Überlieferung der Frisuren s. Kreikenbom 1990, 82–94 (Doryphoros). 134–140 (Diadumenos).

ihre homosexuellen Begierden, auf lateinisch *amor graecus*, zu halten pflegten.⁵⁵ Der Konnex des Diadumenos mit dieser Personengruppe lässt sich durch die Lektüre der lateinischen Literatur des 1. Jahrhunderts n. Chr. weiter erhärten. Mehrfach taucht nämlich der Name Diadumenos in den Epigrammen Martials als Rufname solcher Lustknaben auf, den sie wohl von ihren reichen (und gebildeten) Liebhabern verliehen bekommen haben.⁵⁶ Offenbar wurde also die polykletische Statue des Diadumenos zumindest in einem bestimmten graecophilen Milieu Roms als Inbegriff begehrenswerter männlicher Schönheit empfunden⁵⁷ und daher als Bezeichnung und Name für homoerotisch geliebte Jünglinge verwendet.⁵⁸ Dies wirft, nebenbei gesagt, auch einen gewissen Verdacht auf

55 Die entsprechenden Textstellen zusammengestellt in TLL 8, 9 (1990) 1379 s. v. *mollis* (*molliter*), *speciatim de pathicis, cinaedis*. Zum kulturgeschichtlichen Kontext dieses Sprachgebrauchs s. Williams 2010, bes. 139–153, s. auch Williams 2010, 470 s. v. *mollitia* and *mollis*.

56 s. Mart. 3, 65 (auf die betörenden Küsse eines *puer Diadumenus*); 5, 46 (Haßliebe zu einem *Diadumenus*); 6, 34 (Sehnsucht nach den Küssen eines offenbar noch kindlichen *Diadumenus*). Zum Namen Diadumenus bei Martial, bei dem unklar bleibt, ob es sich um eine generische Bezeichnung solcher Lustknaben oder um Eigennamen historischer Personen handelt, vgl. Vallat 2008, 548.

57 Lukian bezeichnet den Diadumenos – offensichtlich einer geläufigen Einschätzung folgend – ausdrücklich als »den Schönen« (*kalon*) und setzt ihn damit von den anderen, in diesem Passus genannten Statuen ab: Lukian. philops. 18. – vgl. dazu und zur entsprechenden Wahrnehmung des Diadumenos als »schöner Jüngling« bereits Vorster 2009, 160–163 Kat. 8; Vorster 2011, 689–693 Kat. 160. Die wenigen überlieferten Fundkontexte der erhaltenen Kopien des Diadumenos können diese Aussage leider nicht stützen. Von den insgesamt 49 von Kreikenbom 1982, 188–200 zusammengestellten Kopien stammen nur vier aus einem bekannten und auswertbaren Fundkontext: die wegen des hinzugefügten Bogens wohl als Apollon umgedeutete Kopie aus dem Haus des Diadumenos auf Delos (s. o. Anm. 54) stammt aus einem offenbar sekundär zusammengestellten Skulpturendepot; die drei übrigen Kopien stammen aus den Thermen von Leptis Magna (Kreikenbom 1982, 189 Kat. V 4 [zusammen mit einer Kopie des Doryphoros aufgestellt]) bzw. aus Theatern (Kreikenbom 1982, 189 Kat V 5 [Vaison]; ebenda 193 Kat. V 18 [Karthago]). Sowohl in Thermen wie auch im Theater sind sowohl Athleten wie auch »schöne Jünglinge« gleichermaßen sinnvoll zu integrieren.

58 Allgemein zu den erotischen, speziell homoerotischen Aspekten in der römischen Rezeption griechischer Kunst vgl. Pollini 1999, 21–52; Pollini

das Tätigkeitsfeld jenes Titus Octavius Diadumenus, dessen Grabalter mit dem Bild der Statue geschmückt ist und einst, möglicherweise von seinem Liebhaber, in idyllischem Ambiente unter einer Pinie (Beischrift: *ad pinum*) aufgestellt worden war.

Abschließend sei noch kurz auf die Frage nach der ästhetischen Wertschätzung solcher Skulpturen und nach der Rolle des Kunstwertes in solchen Aufstellungszusammenhängen eingegangen. Generell ist natürlich anzunehmen, dass von Skulpturen, zumal von wertvollen Originalen oder von Kopien nach berühmten Meisterwerken, auch eine ästhetische Faszination ausging. Literarische Zeugnisse zeigen außerdem, dass zumindest in bestimmten gebildeten Kreisen durchaus eine Art von Kunstkennerschaft verbreitet war: man war in der Lage, bestimmte Stilepochen auseinanderzuhalten, die bekanntesten Meisterwerke wiederzuerkennen und es gab auch Diskussionen über die Zuschreibung einzelner Werke an diesen oder jenen bekannten Bildhauer.⁵⁹ Vereinzelt sind auch Bildwerke erhalten, die offensichtlich auf eine solche Kunstkennerschaft spekulieren. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist etwa die sogenannte Ildefonso-Gruppe in Madrid, die zwei Figuren aus unterschiedlichen Stilphasen und von unterschiedlichen Bildhauerpersönlichkeiten miteinander zu einer vergleichenden Schau kombiniert.⁶⁰ Die linke Figur ist der berühmten Statue des eidechsentötenden Apollon des Praxiteles aus dem mittleren 4. Jahrhundert v. Chr. nachempfunden, die rechte Figur hingegen folgt in ihrer Formgebung Werken der Hochklassik des späteren 5. Jahrhunderts v. Chr. und orientiert sich speziell an Bildwerken Polyklets und seines Umfelds, vor allem an dem Statuentypus des sogenannten Epheben Westmacott. Diese Kombination von zwei Statuen, die in Stilformen und Typus auf zwei berühmte Bildhauer einerseits der Hochklassik, andererseits der Spätklassik verweisen, sind offenkundig auf eine gewisse Kunstkennerschaft berechnet. Der entwerfende Künstler konnte anscheinend damit rechnen, dass der Betrachter den unterschiedlichen Stilhabitus wahrnimmt, die verwendeten Figurentypen erkennt und sie wohl auch mit bekannten Bildhauernamen in Verbindung bringen kann, um dieser vergleichenden Gegenüberstellung ihren besonderen Reiz abzugewinnen.

2010, 289–319.

59 Quellen gesammelt bei Jucker 1950, 65–86; vgl. zur Zuschreibung an berühmte Künstler auch Martin 1987, 162–66.

60 Madrid, Museo del Prado Inv. 28–E. – Schröder 2004, 371–381 Kat. Nr. 181 (mit älterer Lit.); vgl. auch Zanker 1974, 28–30. 57. 79 Taf. 30–31.

In den erhaltenen Aufstellungsbefunden ist die Rolle des Kunstwertes und der Kunstkennerschaft allerdings kaum zu bestimmen. Hier dominieren eindeutig die im Vorhergehenden anhand weniger Beispiele besprochenen thematischen Bezüge der Bildwerke. Den Kunstwert und die ästhetische Faszination muss man sich vielmehr als weiteren, zusätzlichen Faktor hinzudenken, der in der Regel aber nicht die Aufstellungspraxis bestimmt. Trotzdem ist die Frage erlaubt, ob nicht doch vielleicht in manchen Fällen der Kunstwert eines Bildwerks doch berücksichtigt wurde und dann die thematischen Aspekte überlagern konnte. Hierzu sollen abschließend zwei ganz unterschiedlich gelagerte Befunde betrachtet werden.

Der erste Befund führt uns wieder zur Villa dei Papiri zurück, diesmal in den kleineren, etwa quadratischen Peristylhof im Zentrum der Villa. Dort wurden neben den Säulen, auf Hermen montiert, Bronzeporträts älterer bärtiger Männer aufgestellt, die nach ihrem Phänotyp wohl als Bildnisse griechischer Dichter oder Denker zu interpretieren sind.⁶¹ Dies wie auch die Verwendung von Hermen als Bildnisträger legen den Verdacht nahe, dass auch in diesem Peristylhof eine Inszenierung als griechische Bildungsstätte, als Gymnasium oder Palästra angestrebt war. Die Bildnisse jener Dichter und Denker sind hier allerdings mit zwei weiteren Bronzehermen kombiniert, die thematisch nicht recht dazu passen wollen. Es handelt sich zum einen um eine sehr qualitätvolle, von dem attischen Bildhauer Apollonios signierte Hermenbüste, die eine genaue Kopie des Kopfes der hochklassischen Statue des Doryphoros des Polyklet darstellt, der wohl berühmtesten Statue der Antike überhaupt (Abb. 10).⁶² Die andere Herme stellt, ebenfalls in Stilformen der Hochklassik, eine junge Frau dar, die an bekannte hochklassische Amazonentypen erinnert, ohne jedoch einem dieser Typen genau zu entsprechen (Abb. 11).⁶³ Die Büste des Doryphoros ließe sich noch mit

61 s. Neudecker 1988, 148 f. Kat. 14. 3; 14. 4; 14. 6; Mattusch 2005, 254–260 (mit Abb.). Hinzu kommt die Bronzestatuette eines jüngeren Mannes, der wegen der Chlamys wohl dem militärischen Bereich zuzurechnen ist (Mattusch 2005, 268–270 mit Abb.) sowie ein ungewöhnlicher, m. E. eindeutig männlicher Kopf mit einer wohl ägyptisierenden Korkenzieherlockenfrisur (Mattusch 2005, 230–33).

62 s. Neudecker 1988, 148 Kat. 14. 1; Kreikenbom 1990, 81–88. 174 Kat III 42 Taf. 172–175; Mattusch 2005, 276–282 (mit Abb.).

63 s. Neudecker 1988, 148 Kat. 14. 2; Bol 1998, 47–49 Kat. I. 26, 1 Taf. 47–49; Mattusch 2005, 278–282 (mit Abb.). – Wie bereits von Paribeni 1953, 57 Kat.



10 Doryphoros des Polyklet, Hermenkopie aus Herkulaneum, Villa dei Papiri. Neapel, Mus. Naz. Inv. 4885



11 Weiblicher Idealkopf, Hermenkopie aus Herkulaneum, Villa dei Papiri. Neapel, Mus. Naz. Inv. 4889

einem gymnasialen Gesamtprogramm vereinen, da die Statue vielleicht ursprünglich einen Athleten darstellte und in römischer Zeit nachweislich auch zur Ausschmückung von Palästreten verwendet wurde.⁶⁴ Mit der offenkundig als Pendant zur Doryphorosherme geschaffenen⁶⁵ und aufgestellten weiblichen Büste gerät diese Interpretation jedoch an ihre Grenzen. Man darf daher auch andere Möglichkeiten in Erwägung ziehen. Wäre es angesichts des so bildungsbeflissenen Gesamtprogramms vielleicht denkbar, dass hier eben doch berühmte Kunstwerke zitiert werden sollten, welche die griechischen Leistungen auf dem Gebiet der Kunst als integralen Bestandteil griechischer Kultur vor Augen führen sollten?⁶⁶ Oder sind die beiden Büsten allgemein als Idealgestalten zu verstehen, die in Gestalt von berühmten Bildwerken aus bester Zeit verdeutlichen, mit welcher physischer Perfektion griechische Erziehung auf männlicher wie auch auf weiblicher Seite verbunden sein kann? Dies alles bleiben freilich Spekulationen, die sich kaum befriedigend klären lassen.

Ein letztes, viel trivialeres Beispiel, in dem es um handwerkliche und bildhauerische Qualitäten geht, führt uns in eine Thermenanlage im luxuriösen Badeort Baiae nördlich von Neapel. Aus den Thermen

98 gezeigt und von Bol 1998, 47–49 erneut bestätigt, lässt sich ein Kopf in Rom, Mus. Naz. (zuletzt, mit guten Abbildungen, Bol 1998, 187 Kat. I, 26, 2 Taf. 50–51; angeblich aus der Villa Hadriana) als genaue Replik des Hermentkopfs der Villa dei Papiri erweisen. Ob die beiden Köpfe ein klassisches Original kopieren oder auf einen klassizistischen Entwurf zurückgehen, lässt sich m. E. nur schwer entscheiden.

64 Zur römischen Verwendung des Doryphoros im Kontext von Palästreten s. die Aufstellung der Kopie des Doryphoros in der samnitischen Palästra von Pompeji (Weinstock 1997, 519–526) sowie Plin. nat. 34, 18; vgl. dann auch die Kopie des Doryphoros aus dem Gymnasium von Messene (Themelis 1995, 31–35 Abb. 18; Themelis 2001, 407–419). – Zur – umstrittenen – Deutung der originalen Statue s. Lorenz 1991, 177–190; Wesenberg 1997, 59–75 (gegen die Deutung als Athlet).

65 Zum Werkstattzusammenhang der beiden Büsten, auch aufgrund technischer Beobachtungen, s. zusammenfassend Mattusch 2005, 279–281.

66 Wenn der Kopf mit der ägyptisierenden Korkenzieherlockenfrisur (s. o. Anm. 61), wie mir nach wie vor erwägenswert scheint, mit der inschriftlich bezeichneten Herme des Thespis Auletes, eines berühmten Flötenvirtuosens am Hof der frühen Ptolemäer, zu verbinden ist (s. Sgobbo 1970, 139–158 Taf. 1–7), so könnte sich auch der Gedanke aufdrängen, dass hier verschiedene Künste und Wissenschaften zusammengestellt worden wären.



12 Statue im Typus der Hera Borghese, aus Baiae. Neapel, Mus. Naz.
Inv. 150383



13 Statue im Typus der Hera Borghese, aus Baiae. Neapel, Mus. Naz.
Inv. 150384

stammen unter anderem zwei sehr qualitätvolle weibliche Götterfiguren, die 1923 bei Drainagearbeiten im Hafenbecken von Baiae offenbar am selben Tag geborgen wurden, was darauf hindeutet, dass sie nahe beieinander gefunden wurden und wohl auch aufgestellt waren, vielleicht direkt nebeneinander.⁶⁷ Beide Figuren kopieren ein und dasselbe Vorbild, nämlich den sogenannten Typus der Hera Borghese aus den Jahren um 430/20 v. Chr. Die beiden Kopien sind allerdings thematisch unterschieden. Die eine Figur (Abb. 12) kopiert das Vorbild genau und ist demnach vermutlich als Aphrodite zu deuten.⁶⁸ Die andere Figur fügt dem kopierten Statuentypus ein Füllhorn im linken Arm der Göttin hinzu, ist folglich wohl zu einer Fortuna umgedeutet (Abb. 13).⁶⁹ Es handelt sich demnach nicht um eine Gruppierung zweier exakt gleicher Figuren, wie sich dies bei symmetrischen Figurenausstattungen mehrfach belegen lässt, etwa im Fall der oben diskutierten Ganswürgergruppen aus der Quintilervilla. Trotzdem bot sich dem Betrachter hier der Vergleich zweier Kopien nach demselben Vorbild an. Zu diesem Vergleich wird er dadurch geradezu herausgefordert, dass beide Kopien an derselben, ungewöhnlichen Stelle hinter dem linken Knie Bildhauersignaturen tragen, die auch im Schriftduktus und in der griechischen Schrift offenbar aufeinander bezogen sind.⁷⁰ Die eine Statue (Abb. 12) ist von einem Aphrodisios, Sohn des Libys, aus Athen signiert, die andere hingegen (Abb. 13) von einem gewissen Carus aus der italischen Hafenstadt Puteoli. Die Bildhauer nutzten also diese gemeinsame Aufstellung der beiden typusgleichen Figuren, um im Wettstreit miteinander Werbung für sich zu machen, und sie rechneten offenbar damit, dass der römische Betrachter

67 Zum Fundkomplex s. Napoli 1953, 80–94. Die Entdeckung wurde meines Wissens nie angemessen dokumentiert und es fehlt dementsprechend ein Plan der Räumlichkeiten, in denen die Statuen gefunden wurden. Es bleibt daher letztlich fraglich, ob es sich wirklich um eine Thermenanlage gehandelt hat oder ob diese Deutung nur allgemein dem *genius loci* (Baiae als berühmter Badeort) verdankt wird.

68 Neapel, Mus. Naz. Inv. 150383. – Napoli 1953, 80; Zancani Montuoro 1933, 40–43 Taf. A Abb. 14 (Signatur); Pozzi 1989, 102 f. Nr. 40 mit Abb.; Gasparri 1995, 175 Taf. 39, 1. – Zur Deutung des Statuentypus als Darstellung der Aphrodite s. Delivorrias 1995, 202–204.

69 Neapel, Mus. Naz. Inv. 150384. – Napoli 1953, 80; Zancani Montuoro 1933, 43–45 Abb. 15–16; Pozzi 1989, 102 f. Nr. 41 mit Abb.; Gasparri 1995, 175 Taf. 39, 2.

70 s. Zancani Montuoro 1933, 42. 44 f. mit Detailabbildungen der beiden Signaturen Abb. 14. 16.

sich für die hier zur Schau gestellten bildhauerischen Qualitäten überhaupt interessieren konnte und sie zu beurteilen vermochte – und je nach seinem Urteil dann zukünftige Aufträge an diesen oder jenen Bildhauer vergeben würde.⁷¹ Ganz ignorant gegenüber bildhauerischen Qualitäten scheint das römische Publikum also, zumindest nach dem Urteil der Bildhauer, nun doch nicht gewesen zu sein.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 D-DAI-ROM-56.1318.

Abb. 2 nach M. P. Giudobaldi (Hrsg.), Ercolano – tre secoli di scoperte. Ausstellungskatalog Neapel (Mailand 2008) Abb. S. 202.

Abb. 3 D-DAI-ROM-79.509.

Abb. 4 nach M. P. Giudobaldi (Hrsg.), Ercolano – tre secoli di scoperte. Ausstellungskatalog Neapel (Mailand 2008) 96.

Abb. 5 Photo British Museum.

Abb. 6 nach Pitture e mosaici 1990, 944 Abb. 4.

Abb. 7 nach Pitture e mosaici 1990, 962 Abb. 32.

Abb. 8 Photothek Regensburg.

Abb. 9 D-DAI-ROM-72.587.

Abb. 10 D-DAI-ROM-64.1804.

Abb. 11 D-DAI-ROM-85.1031.

Abb. 12 D-DAI-ROM-63.648.

Abb. 13 D-DAI-ROM- 63.653.

71 Obwohl beide Figuren, was die Abbildungen nur unzureichend erkennen lassen, durchaus von sehr guter Qualität sind, ist die Statue des Athener Bildhauers (Abb. 13) in der Detailausführung wie auch insbesondere in der Proportionierung des Körpers der Statue des Carus (Abb. 14) doch deutlich überlegen. Da die Statue des Aphrodisios zudem möglicherweise samt der dort angebrachten Signatur als Importstück nach Baiae gelangt sein könnte, liegt es nahe, in ihr das ursprüngliche Ausstattungsstück und den Katalysator dieses Bildhauerwettstreits zu erkennen. Der einheimische Bildhauer hätte sich dementsprechend durch das wohl hochgeschätzte Importstück dazu herausgefordert gefühlt, mit dieser Statue in Konkurrenz zu treten und das örtliche Publikum davon zu überzeugen, dass man ähnliche Bildwerke auch aus dem nahegelegenen Puteoli beziehen konnte – vermutlich zu einem deutlich geringeren Preis.

Taf. 1.1 nach M. P. Giudobaldi (Hrsg.), Ercolano – tre secoli di scoperte. Ausstellungskatalog Neapel (Mailand 2008) Abb. 29.

Taf. 1.2 nach M. P. Giudobaldi (Hrsg.), Ercolano – tre secoli di scoperte. Ausstellungskatalog Neapel (Mailand 2008) Abb. 28.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Periodika und Zeitschriften richten sich nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (www.dainst.org/medien/de/richtlinien_abkuerzungen.html); die der antiken Autoren nach dem Verzeichnis im Neuen Pauly (Bd. 1 und 3).

Aberson 1994

M. Aberson, Temples votifs et butin de guerre dans la Rome républicaine (Rom 1994).

Amedick 1991

R. Amedick, Vita Privata auf Sarkophagen, ASR 1, 4 (Berlin 1991).

Birt 1892

T. Birt, De Amorum in arte antiqua simulacris et de pueris minutis apud antiquos in deliciis habitis (Marburg 1892).

Bol 1998

R. Bol, Amazones Volneratae (Mainz 1998).

Bommelaer 1991

J. F. Bommelaer, Guide de Delphes. Le site (Paris 1991).

Picard 1991

O. Picard, Guide de Delphes. Le musée (Athen 1991).

Boschung 1987

D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms (Bern 1987).

Boschung 1989

D. Boschung, Nobilia Opera. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom, AntK 32, 1989, 8–16.

Bourgeois 2011

B. Bourgeois, New Researches on Polychrome Hellenistic Sculptures in Delos III. The Gilding Processes, Observations and Meanings, in: P. Jockey (Hrsg.), Leukos lithos. Marbres et autres roches de la Méditerranée antique, Akten Kolloquium ASMOSIA VIII, Aix en Provence 2006 (Paris 2011) 645–661.

Brouskari 1974

M. S. Brouskari, The Acropolis Museum (Athen 1974).

Bruns-Özgan 2002

Chr. Bruns-Özgan, Knidos. Ein Führer durch die Ruinen (Konya 2002).

Bumke 2004

H. Bumke, Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst, *ErgH. JdI* 32 (Berlin 2004).

Celani 1998

A. Celani, Opere d'arte greche nella Roma di Augusto (Neapel 1998).

Courby 1927

M. F. Courby, La terrasse du temple, *FdD* 2, 3 (Paris 1927).

Delivorrias 1995

A. Delivorrias, Polykleitos and the Allure of Feminine Beauty, in: B. H. Fowler – W. G. Moon (Hrsg.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition* (Wisconsin 1995) 200–217.

Dillon 2000

S. Dillon, Subject Selection and Viewer Reception of Greek Portraits from Herculaneum and Tivoli, *JRA* 13, 2000, 21–40.

Eckstein 1969

F. Eckstein, *Anathemata* (Berlin 1969).

Edwards 1996

C. M. Edwards, Lysippos, in: O. Palagia – J. J. Pollitt (Hrsg.), *Personal Styles in Greek Sculpture*, *Yale Classical Studies* 30 (Cambridge 1996) 130–153.

Franssen 2001

J. Franssen, *Votiv und Repräsentation. Statuarische Weihungen archaischer Zeit aus Samos und Attika* (Heidelberg 2001).

Gasparri 1995

C. Gasparri, L'officina dei calchi di Baia, *RM* 102, 1995, 173–187.

Gauthier 1985

P. Gauthier, Les cités grecques et leur bienfaiteurs, *BCH Suppl.* 12 (Paris 1985).

Guidobaldi 1971–2010

M. P. Guidobaldi, *La Villa dei Papiri di Ercolano. Una sintesi delle conoscenze alla luce delle recenti indagini archeologiche*, *CronErcol Indice* 1971–2010, 17–32.

Guidobaldi u. a. 2009

M. P. Guidobaldi – D. Esposito – E. Formisano, L'insula nord-occidentale e la Villa dei Papiri, *Vesuviana* 1, 2009, 43–182.

Herrmann 1972

H. V. Herrmann, *Olympia, Heiligtum und Wettkampfstätte* (München 1972).

Herrmann 1988

H. V. Herrmann, Die Siegerstatuen von Olympia, Nikephoros 1, 1988, 119–183.

Himmelmann 1989

N. Himmelmann, Herrscher und Athlet. Ausstellungskatalog Bonn (Mailand 1989).

Himmelmann 2001

N. Himmelmann, Die private Bildnisweiheung bei den Griechen (Wiesbaden 2001).

Jacquemin 1999

A. Jacquemin, Offrandes monumentales à Delphes (Paris 1999).

Jashemski 1979

W. Jashemski, The Gardens of Pompeii I (New Rochelle 1979).

Jucker 1950

H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (Bamberg 1950).

Kaltsas 2002

N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2002).

Kephalidou 1996

E. Kephalidou, Niketes (Thessaloniki 1996).

Kienast 1999

D. Kienast, Augustus. Prinzeps und Monarch ³(Darmstadt 1999).

Kreikenbom 1990

D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet (Berlin 1990).

Krumeich 1997

R. Krumeich, Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jh. v. Chr (München 1997).

Kunze 1998

Chr. Kunze, Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos, *ErgH. JdI* 30 (Berlin – New York 1998).

Kunze 1999

Chr. Kunze, Verkannte Götterfreunde. Zur Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen, *RM* 106, 1999, 43–82.

Kunze 2002

Chr. Kunze, Zum Greifen nah (München 2002).

Kunze 2003

Chr. Kunze, Die Konstruktion einer realen Begegnung. Zur Statue des Barberinischen Fauns in München, in: G. Zimmer (Hrsg.), *Neue Forschun-*

gen zur hellenistischen Plastik. Festschrift Georg Daltrop (Wolnzach 2003) 9–48.

Kunze 2008

Chr. Kunze, Zwischen Griechenland und Rom. Das »antike Rokoko« und die veränderte Funktion von Skulptur in späthellenistischer Zeit, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst, Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.–19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008) 77–108.

Kunze 2010

Chr. Kunze, Homeric Themes in Greek and Roman Sculpture, in: E. Walter Karydi (Hrsg.), Myths, Texts, Images. Homeric Epics and Ancient Greek Art. Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey (Ithaca 2010) 279–304.

Lahusen 1983

G. Lahusen, Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse (Rom 1983).

Laubscher 1982

H. P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (Mainz 1982).

Löhr 2000

C. Löhr, Griechische Familienweihungen (Rhaden/Westf. 2000).

Lorenz 1991

T. Lorenz, Der Doryphoros des Polyklet. Athlet, Musterfigur, politisches Denkmal oder mythischer Held?, Nikephoros 4, 1991, 177–190.

Maischberger 1997

M. Maischberger, Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit, Palilia 1 (Wiesbaden 1997).

Marquardt 1987

N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik (Bonn 1995).

Martin 1987

H. G. Martin, Römische Tempelkultbilder (Rom 1987).

Marx 1898

F. Marx, Der Bildhauer C. Avianius Euander und Ciceros Briefe, in: Festschrift Otto Benndorf (Wien 1898) 37–48.

Mattusch 2005

C. C. Mattusch, The Villa dei Papiri at Herculaneum (Los Angeles 2005).

Meyer – Brüggemann 2007

M. Meyer – N. Brüggemann, Kore und Kouros. Weihegaben für die Götter (Wien 2007).

Moormann 1988

E. M. Moormann, *La pittura parietale come fonti di conoscenza per la scultura antica* (Assen/Maastricht 1988).

Moser von Filseck 1988

K. Moser von Filseck, *Der Apoxyomenos des Lysipp und das Phänomen von Raum und Zeit in der Plastik des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (Bonn 1988).

Müller 1989

H. Müller, *Ein neues hellenistisches Weihepigramm aus Pergamon*, *Chiron* 19, 1989, 499–553.

Napoli 1953

M. Napoli, *Di una villa marittima di Baiae*, *Bolletino di Storia dell'arte del Magistero di Salerno* 3, 3–4, 1953, 80–94.

Neudecker 1988

R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988).

Newton 1863

C. T. Newton, *History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae* (London 1863).

Newton 1965

C. T. Newton, *Travels and Discoveries in the Levant II* (London 1865).

Niemeier 1985

J.-P. Niemeier, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus* (Bonn 1985).

Pape 1975

M. Pape, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom* (Hamburg 1975).

Paribeni 1953

E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano. Sculture Greche del V. secolo* (Rom 1953).

Pensabene 2002

P. Pensabene, *Il fenomeno del marmo nel mondo romano*, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (Hrsg.), *I marmi colorati della Roma imperiale. Ausstellungskatalog Rom* (Venedig 2002) 3–67.

Pollini 1999

J. Pollini, *The Warren Cup. Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver*, *ArtB* 8, 1999, 21–52.

Pollini 2010

J. Pollini, *Lovemaking and Voyeurism in Roman Art and Culture. The House of the Centenary at Pompei*, *RM* 116, 2010, 289–319.

Pitture e mosaici 1990

Pompei. Pitture mosaici I (Rom 1990).

Pozzi 1989

E. Pozzi (Hrsg.), *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli* 1, 2 (Rom 1989).

Rausa 1994

F. Rausa, *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo* (Treviso 1994).

Rawson 1987

P. B. Rawson, *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts* (Oxford 1987).

Reich 1890

E. Reich, *Griechische Weihgeschenke* (Wien 1890).

Ricci 1998

A. Ricci (Hrsg.), *La villa dei Quintili. Fonti scritte e fonti figurate* (Rom 1998).

Roddaz 1984

M. J. Roddaz, *Marcus Agrippa* (Rom 1984).

Rouse 1992

W. H. D. Rouse, *Greek Votive Offerings* (Cambridge 1992).

Schipporeit 2013

S. T. Schipporeit, *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien, Byzas 16* (Istanbul 2013).

Schröder 2004

S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid 2. Idealplastik* (Mainz 2004).

Sehlmeyer 1992

M. Sehlmeyer, *Stadtrömische Ehrenstatuen republikanischer Zeit* (Stuttgart 1992).

Sgobbo 1970

I. Sgobbo, *Thespis l'Auleta raffigurata in un bronzo di Ercolano*, *RendAccNapoli* 45, 1970, 139–158.

de Simone - Ruffo 2003

A. de Simone – F. Ruffo, *Ercolano e la Villa dei Papiri alla luce dei nuovi scavi*, *CronErcol* 33, 2003, 279–311.

Smith 1900

A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*. British Museum (London 1900).

Stähli 1992

A. Stähli, *Ornamentum Academiae. Kopien griechischer Bildnisse in Herminform*, *Acta Hyperborea* 4, 1992, 147–172.

Stemmer 1995

K. Stemmer (Hrsg.), Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1995).

Themelis 1995

P. Themelis, *Ergon* 1995, 31–35.

Themelis 2001

P. Themelis, The Messene Theseus and the Ephebes, in: *Zona archaeologica*. Festschrift Hans Peter Isler (Bonn 2001) 407–419.

Todisco 1993

L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo* (Mailand 1993).

Vallat 2008

D. Vallat, *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial* (Brüssel 2008).

Vorster 1982

Chr. Vorster, *Griechische Kinderstatuen* (Bonn 1982).

Vorster 2009

Chr. Vorster, Kopf des Diadumenos, in: F. S. Schröder (Hrsg.), *Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Prado zu Gast in Dresden*, Ausstellungskat. Dresden (Madrid 2009) 160–163 Kat. 8.

Vorster 2011

Chr. Vorster, Jünglingskopf. Typus Diadumenos des Polyklet, in: K. Knoll u. a. (Hrsg.), *Katalog der antiken Bildwerke 2. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 2* (München 2011) 689–693 Kat. 160.

Weber 1996

M. Weber, *Zum griechischen Athletenbild*, *RM* 103, 1996, 31–49.

Weinstock 1997

H. Weinstock, *Zur Statuenbasis in der samnitischen Palästra von Pompeji*, *RM* 104, 1997, 519–526.

Wesenberg 1997

B. Wesenberg, *Für eine situative Deutung des polykletischen Doryphoros*, *JdI* 112, 1997, 59–75.

Williams 2010

C. A. Williams, *Roman Homosexuality* ²(Oxford 2010).

Zancani Montuoro 1933

P. Zancani Montuoro, *Replique Romane di una statua Fidiaca*, *BCom* 61, 1933, 25–58.

Zanker 1974

P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (Mainz 1974).

Zanker 1987

P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987).

Zanker 1998

P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite (Berlin 1998).

PAOLO LIVERANI (FLORENZ)

SPÄTANTIKE EHRENSTATUEN ZWISCHEN DISTANZ UND DIALOG*

During the Late Antique period, sculptures – and particularly portraits – become rarer and rarer, representing only the emperors and a few members of the elite. One of the most characteristic honorary monuments of the age is the Säulenmonument (columnar monument), in which the portrait statue of the honoree looms above the viewers and is a center of attraction which is often charged of a urban function.

Thus the sculpture's monumentality is enhanced and so is its distance from the viewer. The presence of the portrait in everyday life – on the contrary – is limited to the two-dimensional image, especially panel paintings, which get disseminated ever more widely. A second trend establishes a dialogue between the portrait and the viewer: the phenomenon is evident in the use of frontality for the image, but can also be examined in the details regarding the epigraphic dedications of honorary portraits. Until the third century public inscriptions had an impersonal and »objective« style. Use of the first person or the dialogue with a »you« was limited to private, mainly funerary, epigraphy. In the fourth century, however, this dialogue appears also in monumental and honorary epigraphy. Elsewhere I proposed a typology of these forms of »discourse«: a. the inscription addresses the viewer as »you«, b. the reader/viewer speaks in the first person and praises the honoree, or, finally, c. the statue itself speaks to the viewer. The two trends – distance and dialogue – are not in contradiction: the dialogue is asymmetric and from a distance. At the same time the viewer cannot be considered as an individual but as a group – as a collective actant – a development consistent with the preferred style of public expressions in this period such as acclamations, circus slogans, or liturgical hymns.

In the late antique city there is a dramatic shift of relationships in politics and power, but also an increasing self-awareness of civic groups, with

consequences for the communication between rulers and ruled, for the use of ceremony and liturgy, for the urban structure, and – finally – for the codes of representation and self-representation.

Bekanntlich werden Ehrenstatuen – die sich in der frühen und mittleren Kaiserzeit äußerster Beliebtheit erfreuen – im Laufe der Spätantike immer seltener, um im 7. Jahrhundert n. Chr. letztendlich zu verschwinden. Sie werden zunehmend von zweidimensionalen Darstellungen wie bemalten Holztafeln, Fresken oder Mosaiken abgelöst.¹ Die Ursachen für diese Veränderung sind vielfältig, aber die wichtigsten sind durch den Wandel der antiken Gesellschaft bedingt: Die Plastik – besonders in Form der Ehrenstatuen – erfüllt nicht mehr die für die antike Stadt charakteristische öffentliche Funktion, da sich der Begriff der *civitas* und damit die Art der Teilnahme am öffentlichen Leben, der Selbstdarstellung und der Ehrung geändert hatten.²

In meinem Beitrag möchte ich die »Funktionsweise« der Ehrenstatuen in der Spätantike sowie ihre Wirkung auf den Betrachter analysieren und in diesem Zusammenhang auf zwei scheinbar gegensätzliche Tendenzen aufmerksam machen, die ich mit den Termini »Distanz« und »Dialog« zu greifen versuche.

Beginnen wir mit der Distanz. Wie hinlänglich bekannt ist, beschränkt sich der Kreis der Adressaten von Statuenweihungen in der Spätantike auf den Kaiser, einige Senatoren und bedeutende Funktionäre der kaiserlichen Bürokratie sowie auf wenige Vertreter der lokalen Aristokratie.³ Unter diesen Weihungen ist eine Denkmälergattung mit älteren Wurzeln hervorzuheben, die eine besondere Bedeutung erlangt: Das Säulenmonument.⁴ Die berühmtesten Beispiele finden sich in Rom und Konstantinopel, aber eine systematische Recherche könnte sicherlich eine größere Anzahl dieser Denkmäler in verschiedenen Provinzen des

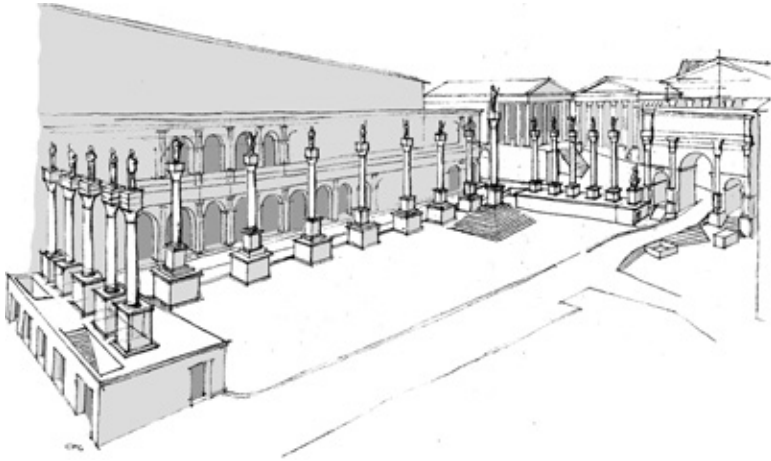
* Für die Übersetzung meines italienischen Textes danke ich Marcel Danner und Stefan Heid. Für nützliche Hinweise danke ich darüber hinaus Gianfranco Agosti, Norbert Zimmermann und Sible de Blaauw.

1 Liverani, im Druck a.

2 Smith 1985, 215–219; Kiilerich 1993; Horster 1998; Witschel 2007; Anderson 2008; Machado 2010.

3 Gehn 2012.

4 Jordan-Ruwe 1995.



1 Rom, Forum Romanum im 4. Jahrhundert

Imperiums identifizieren.⁵ In Rom konzentrieren sich diese Monumente auf dem Forum Romanum, das angesichts seiner Geschichte und seiner Bedeutung den repräsentativsten Ort der Stadt darstellt. Die hier vorgenommenen Untersuchungen der letzten Jahrzehnte gestatten eine Rekonstruktion der Baumassnahmen diokletianischer Zeit (Abb. 1): Die westlichen Rostra werden umgebaut, eine zweite, symmetrisch aufgebaute Tribüne mit Rostra wird auf der gegenüberliegenden Seite des Platzes installiert und auf der Südseite des Platzes wird eine Reihe von sieben Ehrensäulen errichtet.⁶ Wahrscheinlich erhob sich schon in severischer Zeit über den westlichen Rostra eine Reihe von Säulenmonumenten,⁷ aber erst für diokletianische Zeit ist ein systematischer und städtebaulicher

⁵ Man denke an die Verbreitung von *tetrapyla* und *tetrakiona* zu jener Zeit: Thiel 2002; Thiel 2006. Zu den Säulenmonumenten in Palästina s. Baumann 2000. Die dort gezogenen Schlussfolgerungen sind allerdings nicht nachvollziehbar, s. hierzu die treffenden Beobachtungen von Heidemann 2010, 180 Anm. 84.

⁶ Verduchi 1982–84; Verduchi 1985; Giuliani – Verduchi 1987, 148–163 Nr. 24; 166–173 Nr. 25–31; 174–177 Nr. 32; 184–187; LTUR I (1993) 294–295 s. v. Colonne onorarie (Forum Romanum) (P. Verduchi); LTUR I (1993) 307 s. v. Columna Phocae (P. Verduchi); LTUR IV (1999) 214–217 s. v. Rostra Augusti (P. Verduchi); LTUR IV (1999) 217–218 s. v. Rostra Diocletiani (P. Verduchi); Liverani 2007.

⁷ Giuliani – Verduchi 1987, 185; LTUR IV (1999) 216 s. v. Rostra Augusti (P. Verduchi); Liverani 2007, 184.



2 Rom, Konstantinsbogen: *Adlocutio*

Einsatz dieser Denkmälergattung nachzuweisen.⁸ So ergibt sich zwischen den Schmalseiten des Platzes ein raffiniertes symmetrisches Spiel. Erst kürzlich habe ich aufzuzeigen versucht, dass es sich bei dem berühmten Relief am Konstantinsbogen (Abb. 2) mit der Ansprache des Kaisers um ein Bild der östlichen – und nicht, wie üblicherweise angenommen, der westlichen – Tribüne handelt.⁹ Darüber hinaus sollte man – gerade auf Grund dieses symmetrischen Bezugs – von einem Zehnsäulenmonument sprechen. Das Forum ist damit auf drei Seiten von Statuen umgeben, die über dem Betrachter stehen und den gesamten Platz dominieren: Auf den Säulen der Rostra, die auf dem Konstantinsbogen dargestellt sind – also den östlichen – waren Togastatuen der Tetrarchen sowie, im Zentrum, eine Statue des Jupiter aufgestellt. Auf der gegenüberliegenden Tribüne sind weitere vier Statuen der Tetrarchen sowie eine Herkulesstatue anzunehmen. Die Identität der Statuen auf den Ehrensäulen der Südseite ist dagegen unbekannt.

⁸ Über die Datierung der Rostra und der Ehrensäulen wurde in der Forschung diskutiert: Jordan-Ruwe 1995, 102–120 und – vorsichtiger – Bauer 1996, 42 f. 102. 399 Nr. 2e und Bauer 1997, 442 nehmen mehrere Phasen der Entstehung von der Herrschaft des Maxentius bis in konstantinische Zeit an, aber die Ziegelstempel aus dem Mauerwerk der Basen finden sich schon in Gebäuden diokletianischer Zeit sowie aus der Zeit seiner Nachfolger (Steinby 1986, 141). Darüber hinaus lassen historische Gründe und Fragen des Entwurfs eine Umsetzung in mehreren Phasen unwahrscheinlich erscheinen (Liverani 2007, 185–186; contra Bauer 2012, 57–65). Dieses Problem ist für das hier behandelte Thema jedoch von zweitrangiger Bedeutung.

⁹ Liverani 2007, 180–186.

Diesem Entwurf müssen wir zwei weitere Säulen hinzufügen: Die *Columna Palmata* und die Phokassäule. Erstere musste auf den sogenannten *Rostra Vandalica* am Nordende der älteren *Rostra* aufgestellt gewesen sein, vor dem Bogen des Septimius Severus. Es handelte sich meiner Meinung nach um ein Ehrenmonument für Claudius Gothicus (268–270), das in der *Historia Augusta* erwähnt wird.¹⁰

Die Phokassäule dagegen kann wahrscheinlich in diokletianische Zeit datiert werden,¹¹ wurde aber in der Folgezeit Umbaumaßnahmen unterzogen und diente insbesondere im Jahr 608 als Basis für eine Statue des byzantinischen Kaisers Phokas, die eine ältere Statue ersetzte. Die Säule wurde an einer Stelle des Forum Romanum errichtet, die keinerlei symmetrische oder sonstige Bezüge zu anderen Monumenten aufweist. Sie markiert jedoch an dieser Stelle einen äußerst bedeutenden urbanistischen Knotenpunkt, und zwar die Kreuzung zwischen der Achse des Forum Romanum und der Achse des Forum Transitorium (Abb. 3). Es handelt sich also um eine wohlbedachte Wahl, die dem Monument eine maximale Prominenz garantiert.

Gegenüber den Säulen des Trajan, des Antoninus Pius und des Mark Aurel haben die Säulen auf dem Forum Romanum die Konnotation mit dem Triumph und die Verbindung mit der Apotheose des Kaisers eingeübt, um zu Monumenten der Huldigung der kaiserlichen Autorität und – im Fall des diokletianischen Forums – des tetrarchischen Systems zu werden, das zugleich die neuartige Macht eines Einzigen wie die von vier Personen rechtfertigen musste.¹²

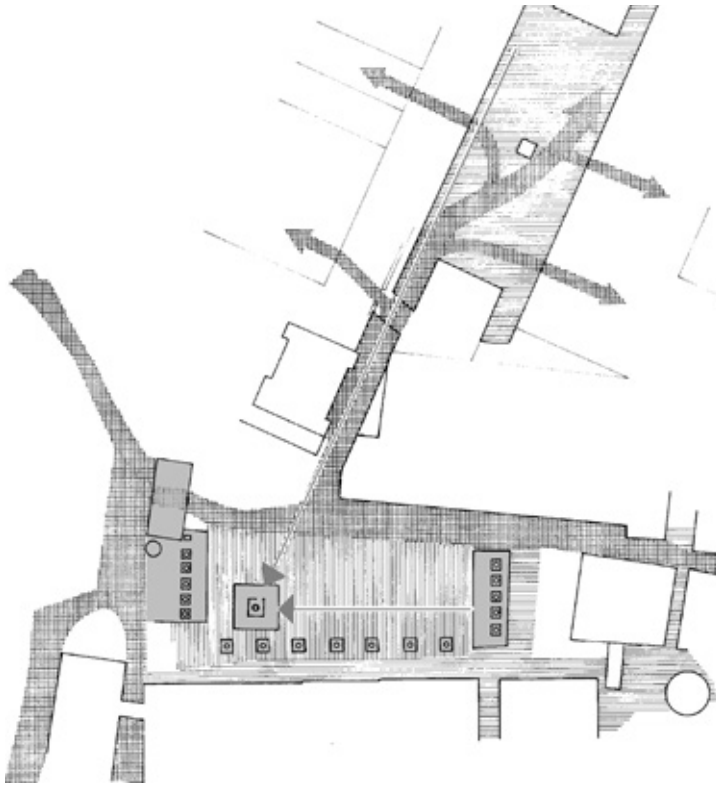
Das Schicksal des Säulenmonuments in Konstantinopel ist noch weitaus eindrucksvoller (Abb. 4): Etwa 30 Monumente werden hier gezählt, die alle den Kaisern selbst oder Personen aus dem Kreis der kaiserlichen Familie gewidmet sind (Eudoxia, Helena, Sophia, Theodora und Verina).¹³ Von Theodosius bis Justinian fühlten sich praktisch alle Kaiser genötigt, ihr eigenes Standbild auf der Spitze einer Säule zu errichten. Einige dieser Denkmäler sind nochmals größer als die höchsten Ehrensäulen in Rom. Ich werde im Folgenden nur einige berühmte

¹⁰ SHA, Claud. 3, 2–5; Liverani 2007, 176–180.

¹¹ Giuliani – Verduchi 1987, 174–177 Nr. 32; 184–187; LTUR I (1993) 307 s. v. *Columna Phocae* (P. Verduchi). Anders dagegen die Datierung der Säule in Jordan-Ruwe 1995, 112–114, vgl. auch Anm. 8.

¹² Das erklärt auch die bereits erwähnte Verbreitung der *tetrapyla* und der *tetrakiona* in jener Zeit, vgl. Anm. 5.

¹³ Jordan-Ruwe 1995, 124–204.



3 Rom, Phokassäule im Schnittpunkt von *Forum Romanum* und *Forum Transitorium*

Beispiele anführen. Das erste ist jenes Monument Konstantins,¹⁴ bei dem eine Säule aus Porphyr eine Statue mit Strahlenkranz trug. Das Monument war in der Mitte des Forums aufgestellt, welches Konstantin als ein neues urbanistisches Zentrum und wichtigsten Straßenkreuzungspunkt unmittelbar außerhalb der severischen Mauern hatte einrichten lassen. Wahrscheinlich bildete diese Stelle den Referenzpunkt für die Bemessung der Entfernungen der Straßen.¹⁵ Das Monument erreichte eine Gesamthöhe von 32 Metern und stellte ein Wahrzeichen der Stadt dar, wie aus der entsprechenden Vignette der Tabula Peutingeriana hervorgeht. In byzantinischer Zeit besaß dieser Ort eine zentrale Bedeutung

¹⁴ Mango 1993b; Jordan-Ruwe 1995, 126–132; Bergmann 2007, 153–159.

¹⁵ Berger 1988, 205. 271.



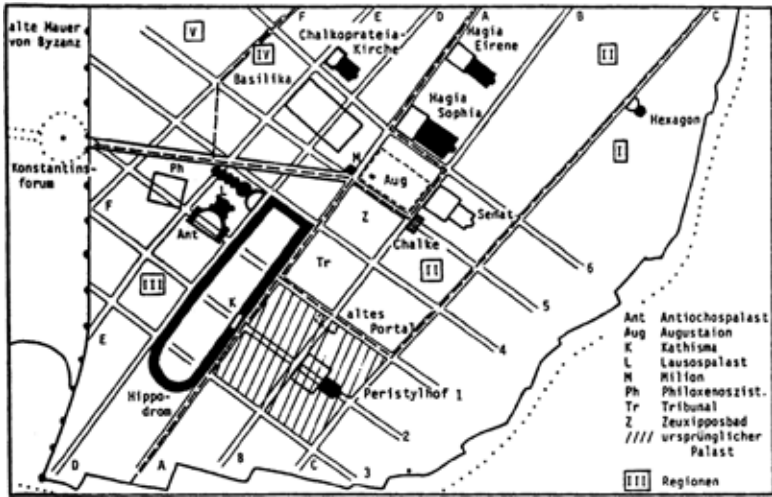
4 Konstantinopel: Säulenmonumente

für die Stationsliturgie bzw. für die meisten zivilen und religiösen Prozessionen.¹⁶

Der zweite Fall ist jener des Säulenmonuments von Justinian,¹⁷ das den Gipfel der Prachtentfaltung markiert: Etwa 50 m hoch, bestand es aus einer vollständig mit Bronze verkleideten Säule, die eine Reiterstatue von dreifacher Lebensgröße trug. Aufgestellt war es im historischen Kern Konstantinopels auf dem Platz des *Augustaion*. Seine genaue Position kann nur näherungsweise auf der Basis schriftlicher Quellen rekonstruiert werden – genauere archäologische Hinweise fehlen. Jedenfalls wird man sie an einer hervorgehobenen Stelle des Platzes annehmen,

¹⁶ Baldovin 1987, 169. 197. 200–203. 233–234.

¹⁷ Papadaki-Oekland 1990; Mango 1993b; Jordan-Ruwe 1995, 179–183 mit Lit.



5 Konstantinopel: *Mese* zwischen den Säulenmonumenten Konstantins und Justinians

nahe der westlichen Ecke vor dem *Milion*. Es handelt sich, wie angemerkt wurde,¹⁸ um eine vergleichbare Situation wie bei der Phokassäule auf dem Forum Romanum. Ihre Position wurde nicht in Bezug auf den Platz und seine Symmetrieachsen gewählt, sondern unter Beachtung der umgebenden urbanistischen Situation in die Achse der *Mese* gerückt, welche die Säulenmonumente Konstantins und Justinians verbindet (Abb. 5).

Einige weitere Beispiele jenseits der Stadtgrenzen Konstantinopels dürften gleichermaßen als geographische Referenzpunkte wahrgenommen worden sein. So wurde unter Justin II. eine Gruppe von immerhin vier Säulenmonumenten errichtet, die den Hafen von Sophia am Marmarameer dominierten: eines für die Statue des Kaisers, eines für die seiner Frau und die anderen wahrscheinlich für zwei Mitglieder der kaiserlichen Familie.¹⁹ Mit ihrer Position bildeten sie einen herausragenden Orientierungspunkt für all jene, die den Hafen anliefen, möglicherweise ähnlich dem Säulenmonument, das wir noch heute auf der Piazza San Marco in Venedig sehen.

Versuchen wir, erste Schlüsse zu ziehen. In der Spätantike werden Ehrenstatuen seltener, aber zugleich werden einige ihrer Merkmale auf

¹⁸ Jordan-Ruwe 1995, 184.

¹⁹ Jordan-Ruwe 1995, 186–187.

die Spitze getrieben. Ihre Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich zu ziehen, werden bis auf das Äußerste ausgereizt. Dies macht das Beispiel der Säulenmonumente besonders deutlich. Wie schon Plinius schreibt: »Der Sinn der Säulen bestand darin, dass ein sterblicher Mensch über die übrigen erhoben wurde.«²⁰ Die Statue auf der Spitze einer Säule ist nicht mehr eine Ergänzung der Architektur, sondern ein Scharnier urbanistischer Achsen, ein zentraler Knotenpunkt, der seinem Umfeld Bedeutung verleiht. Dieses Phänomen ist nicht nur auf Ehrenstatuen beschränkt und sollte womöglich in systematischerer Weise auch im Hinblick auf Standbilder von Göttern, mythologischen Figuren und Personifikationen untersucht werden. Auch ohne auf die Jupitersäulen in Germanien zurückzugreifen,²¹ haben wir bereits auf den Rostra des Forum Romanum Säulen mit der Statue des Jupiter und – wahrscheinlich – des Herkules gesehen. Eine Säule auf der Spina des Hippodroms von Konstantinopel trug eine bronzene Victoria. Renaissancezeitliche Stiche bilden noch mindestens fünf weitere Säulen ab, deren Statuen wir nicht kennen.²² Ebenfalls für das Hippodrom, genauer gesagt für das *Neolaion*, sind weitere vier Statuen auf Säulen bezeugt: Die *Parastaseis* und die *Patria* – Texte des 8. beziehungsweise des 10. Jahrhunderts – identifizieren diese mit Adam, Eva, *Euthenia* und *Limos* (Überfluss und Mangel),²³ aber wahrscheinlich handelt es sich hier um die *interpretatio christiana* einer Gruppe von Herakles und den drei Hesperiden.²⁴ Ein weiteres Beispiel bietet die Gotensäule,²⁵ die nach Johannes Lydus von einer Victoria bekrönt war.²⁶

Zudem wäre zu überlegen, ob das *Fastigium* Konstantins in der Lateransbasilika mit den silbernen Statuengruppen von Christus zwischen den zwölf Aposteln (Abb. 6) und Christus zwischen vier Engeln in irgendeiner Form mit dieser Denkmälergattung verbunden werden kann.²⁷

²⁰ Plin. nat. 34, 27: *columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales.*

²¹ Zuletzt Noelke 2010–2011.

²² Golvin 2002, 141–143.

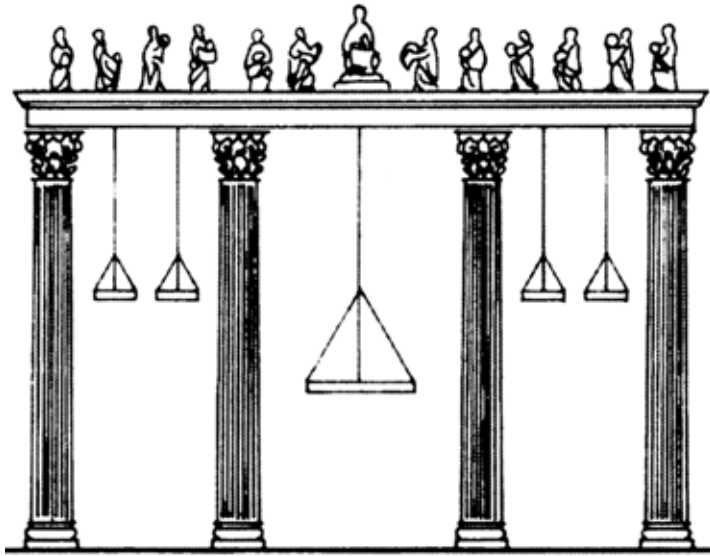
²³ *Parastaseis* 5 (Preger I, 21) = *Patria* 2, 87 (Preger II, 196); siehe auch Dagron 1984, 135; Basset 2004, 218.

²⁴ Liverani, im Druck b.

²⁵ CIL III 733; Peschlow 1991; Stichel 1999.

²⁶ Lyd. mens. 4, 7.

²⁷ Nilgen 1977; de Blaauw 1994, 117–126; Liverani 1992/93; Engemann 1993; de Blaauw 1996; de Blaauw 2001; Geertman 2001/2002. Die Rekonstruktion



6 Rom, Lateransbasilika, *Fastigium* Konstantins d. Gr. (Rekonstruktionsvorschlag)

Das rundplastische Porträt zielt jetzt darauf ab, die Monumentalität und die Distanz zu unterstreichen, wobei es sowohl in den Amtsräumen und öffentlichen Plätzen wie in den privaten Residenzen nach und nach jene Omnipräsens im Alltag verliert, die in den vorhergehenden Jahrhunderten sein herausragendes Merkmal waren.

Diese Nähe wird nun dem zweidimensionalen Bildnis überlassen, vor allem dem Tafelbild, das weitaus verbreiteter war, als üblicherweise angenommen.²⁸ Diese Entwicklung hat Folgen für eine der wichtigsten

wurde diskutiert, aber es muss sich um eine Art Pergola am Abschluss des Mittelschiffs gehandelt haben. Freilich wäre eine Deutung als Viersäulenmonument überspitzt, aber möglicherweise wäre das Monument verständlicher und weniger isoliert, wenn es vor dem Hintergrund dieser Denkmälergattung betrachtet würde.

In diesem Zusammenhang könnte man schließlich auch die Säulenheiligen berücksichtigen (Schachner 2010): zumindest im Fall Daniels kennen wir ein Epigramm auf seine Säule, vom Typus A1 (Anth. Pal. 1, 99; Delehaye 1896).

28 Liverani, im Druck a.

Funktionen des Bildnisses, und zwar für die Möglichkeit zur Identifikation des Bildnisses mit der dargestellten Person aufgrund von Ähnlichkeit. Es ist offensichtlich, dass mit zunehmender physischer Distanz zwischen Bildnisstatue und Betrachter die genaue Ähnlichkeit an Bedeutung verliert. Wir wissen, dass die kolossale Reiterstatue Justinians auf der Spitze seiner Säule wiederverwendet war. Dasselbe dürfen wir, zumal im spätantiken Italien nahezu alle Ehrenstatuen wiederverwendet sind, für die Phokassäule in Rom annehmen.²⁹ Aus einer größeren Entfernung betrachtet ist allerdings die geringe Ähnlichkeit eines überarbeiteten oder ersetzten Porträtkopfs mit dem Porträtierten unerheblich. Dagegen schreibt man interessanterweise einem gemalten Porträt eine größere Ähnlichkeit mit dem Vorbild zu. Schon Plinius der Ältere hielt das gemalte Konterfei für die Art der Porträtierung mit der größten Bildnisähnlichkeit,³⁰ aber auch spätere Quellen bestätigen diese Sichtweise. Man denke etwa an die apokryphen Johannesakten, die in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts oder ins 3. Jahrhundert n. Chr. datiert werden, in denen sich der Heilige mit Erstaunen in seinem gemalten Bildnis wiedererkennt,³¹ oder an die Ähnlichkeit zwischen Theodosius und Trajan, die sich laut der *Epitome de Caesaribus* des späten 4. Jahrhunderts in ihren gemalten Bildnissen erkennen ließ,³² oder auch an Gregor von Nyssa, der in eben jenen Jahren die Bemühungen der Maler um eine Übertragung der Schönheit ihrer Modelle auf die Nachbildungen unterstreicht,³³ oder zu guter Letzt an die *Actus Silvestri*, eine älteres Material verwendende Legende des 6. Jahrhunderts, in der Konstantin die ihm erschienenen Heiligen Petrus und Paulus dank der gemalten Porträts erkennt, die ihm Papst Silvester zeigt.³⁴ Im Allgemeinen werden die Lebenstreue und Ähnlichkeit des zweidimensionalen Bildnisses zu

²⁹ Gehn 2012, 15.

³⁰ Plin. nat. 35, 4: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit* (Jedenfalls sind gemalte Porträts, durch die die größte Ähnlichkeit für alle Zeiten lebendig gehalten wurde, vollständig aus der Mode gekommen).

³¹ *Acta Johannis* 26–28, Bonnet 1898, 165–166.

³² *epit. Caes.* 48, 8.

³³ Greg. Nyss. *hom. opif.* 5 (PG XLIV, 137 A).

³⁴ *Actus Silvestri*, Mombritius 1910, 512, ll. 13–17: *Tunc sanctus Sylvester iussit diacono suo ut imaginem apostolorum exhiberet, quem imperator aspiciens cum ingenti clamore coepit dicere: nihil inferius hac imagine in eorum effigie quorum vultus in visione conspexi.*

einem *topos* der spätantiken Quellen,³⁵ während nichts Vergleichbares von der Porträtplastik gesagt wird.

Wenden wir uns nun der zweiten Tendenz zu, jener des Dialogs. In der Spätantike wird in systematischer Art und Weise auf die frontale Darstellung des Bildnisses zurückgegriffen. Durch diese Formgebung wird ganz allgemein die autoritative Funktion unterstrichen – man denke an die Fälle, in denen sich ein Lehrer, der Kaiser oder die Gottheit der Aufmerksamkeit des Betrachters aufdrängen –, aber tatsächlich ist dies nur der Sonderfall innerhalb eines weiteren Funktionsspektrums. Eine sich in frontaler Ansicht präsentierende Gestalt kann intuitiv als dem Betrachter zugewendet verstanden werden, als würde sie mit ihm einen Dialog oder – wie Benveniste sagen würde³⁶ – einen »Diskurs« beginnen wollen. Wenn dieser Dialog mit den Merkmalen Zentralität, Symmetrie und Monumentalität verbunden wird, erhält er einen autoritativen, sich dem Betrachter aufdrängenden Charakter. Darüber hinaus ist die frontale Darstellung im Allgemeinen eine sich aktualisierende und statische, oder besser gesagt: nicht narrative, da sie in der Gegenwart verhaftet ist, einer ewigen und stets erneuerten Gegenwart, nämlich jener des Betrachters.³⁷ In der Terminologie der generativen Semiotik von Greimas handelt es sich um eine *embrayage* (Rückbindung). Damit ist jener Prozess gemeint, der die Illusion einer Koexistenz und einer Gleichzeitigkeit von »Enunziateur« – der Erzählinstanz, des dargestellten Sprechers – und »Enunziataire« – des angesprochenen Beobachters – kreiert.³⁸

Das Phänomen des Dialogs ist nicht auf das Bildnis beschränkt, sondern begegnet ab konstantinischer Zeit auch in der Epigraphik. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten öffentliche Inschriften aufgrund der Verwendung der dritten Person Singular stets einen unpersönlichen und (scheinbar) objektiven Stil. Die Rede in der ersten Person und der Dialog mit einem »Du« blieb auf private Inschriften, insbesondere auf Grabinschriften, beschränkt.³⁹ Man denke dabei an Formeln wie: *siste viator*, oder: *sit tibi terra levis*. Im 4. Jahrhundert hingegen verbreiten sich die Anrede des Betrachters beziehungsweise Lesers und die Rede in der ersten Person auch in der monumentalen Epigraphik, wobei fast immer Hexameter und elegische Distichen verwendet werden. Dieses

³⁵ Dagron 1991, 30–31.

³⁶ Benveniste 1946.

³⁷ Liverani, im Druck c.

³⁸ Greimas – Courtés 1979, 119–121 s. v. *Embrayage*; Volli 2002, 151–153.

³⁹ Lattimore 1942, 266–300; Valette-Cagnac 1997, 73–109; Belloc 2009.

Phänomen tritt in Rom schon früh in den großen frühchristlichen Mosaiken auf, findet sich aber auch im städtischen Raum sowie – vor allem in der Osthälfte des Reiches – bei Weihungen von Ehrenstatuen. Bei anderer Gelegenheit habe ich bereits den Versuch einer Klassifizierung dieser Formen – oder besser gemäß der Terminologie der Semiotik: dieser Diskurse – vorgenommen. Dabei habe ich nicht so sehr auf den Inhalt der Inschriften, als vielmehr auf die Sprecher und Adressaten der Kommunikation geachtet – vor allem in jenen Fällen, in denen figürliche Darstellungen präsent sind.⁴⁰

Tabelle 1: Vereinfachtes Schema der epigraphischen Diskurse⁴¹

Typ	Schema	Beispiele	Akteure
A1	Erläuternd	Traditionelle monumentale Weihinschrift: Konstantinsbogen: <i>CIL</i> VI 1139	Externer, unpersönlicher Enunziateur und Enunziataire
A2	Didaktisch, ermahnend oder Glückwunsch	St. Peter (Apsis): <i>ICUR</i> II 4094; Säulenmonument der Eudoxia <i>CIG</i> 8614	Externer, persönlicher Enunziateur und Enunziataire
B	Gebet, Lob oder Akklamation	St. Peter (Triumphbogen): <i>ICUR</i> II 4092; Weihung für Markianos: <i>LSA</i> 672	Externer Enunziateur, interner Enunziataire, beide persönlich
C	Didaktisch, ermahnend, Selbstdarstellung	St. Peter (Fassade): <i>ICUR</i> II 4123; Weihung für Tatianus: <i>ALAZ004.37</i>	Interner Enunziateur, externer Enunziataire

Ich werde hier anhand weniger Beispiele nur noch einmal auf die wichtigsten Elemente eingehen. Eine erste Art des Diskurses (Typ A2) spricht den Betrachter direkt mit »Du« an und ermahnt ihn, die Statue des Geehrten zu betrachten. Häufig finden sich die Formeln *cerne, aspice, ὄρας, βλέπεις*, oder Ähnliches. Ein Beispiel stellt das Säulenmonument der Eudoxia dar, das im Jahre 403 in Konstantinopel geweiht wurde.⁴²

⁴⁰ Liverani 2014.

⁴¹ In der vierten Spalte werden der Enunziateur und der Enunziataire als intern oder extern in Relation zu der figürlichen Darstellung angenommen.

⁴² *CIG* 8614 = *CIL* III 736; Stichel 1982, 96 Nr. 91; *LSA* 27 (U. Gehn).

[Κίο]να πορφυρέην καὶ ἀργυρέην βασιλείαν
 [δ]έ[ρ]κεο, ἔνθα πόλη θεμιστεύουσιν ἄνακτες.
 [τοῦ]νομα δ', εἰ ποθέεις, Εὐδό[ξ]ια. τίς δ' ἀνέθηκεν;
 [Σι]μπλίκιος, μεγάλων ὑπάτων γόνος, ἐσθλὸς ὑπαρχο[ς].

»Blicke auf die Porphyrsäule und die silberne Kaiserin,
 dort wo die Kaiser über die Stadt herrschen.
 Der Name, wenn Du fragst, lautet Eudoxia. Wer hat sie geweiht?
 Sincipius, Spross großer Konsuln, der edle Präfekt.«

Diese Art des Diskurses beschränkt sich nicht darauf, Informationen über die Identität des Geehrten, des Weihenden und des Anlasses für die Weihung zu geben wie in den Ehreninschriften der vorhergehenden Jahrhunderte. Sie versucht vielmehr, den Leser zu lenken und seine Bewunderung, Dankbarkeit und Ergebenheit gegenüber den Werken des oder der Geehrten zu erregen.⁴³ Eine zweite Art des Diskurses (Typ B) involviert den Leser noch stärker: Die Weihinschrift lesend wird er selbst, durch Verwendung der ersten Person, zu dem, der den Lobpreis auf den Geehrten anhebt. Sein *status* ändert sich radikal: Vom Adressaten der Information wird er zum Akteur. Dieser Typ findet sich schon in der Mosaikinschrift des Triumphbogens der Basilika von St. Peter im Vatikan, die in die Jahre 325/326 datiert werden kann.⁴⁴ Es kann an dieser Stelle aber zumindest eine frühe Ehreninschrift angeführt werden, die Inschrift des Markianos aus Kibyra in Karien:⁴⁵

Ἀγαθῇ τύχη·
 εἰκόνι χρυσεῖη σε / κεκοσμηῆσθαι θέμις ἦεν,
 σῶτερ Μαρκιανέ, σῆς ἀρετῆς / ἔνεκα

»Der guten Tyche
 Es wäre gerecht gewesen, Dich mit einer goldenen Statue zu ehren
 für Deine Tugend, o Markianos, Retter!«

⁴³ Agosti 2012.

⁴⁴ ICUR II, 4092; Liverani 2007, 155–158 mit Lit. Pagane Vorläufer öffentlichen Charakters sind äußerst selten.

⁴⁵ Collignon 1878, 593–595 Nr. 1; SGO 17/01/01; LSA 672 (U. Gehn) mit Lit. Für die Basis wurde eine hypothetische Datierung in tetrarchische Zeit vorgeschlagen, aber mit Blick auf die Verbreitung des Typs B scheint einer etwas späteren Datierung der Vorzug zu geben zu sein.

In dieser feierlichen Form ist der Einfluß von Akklamationen offensichtlich, die bereits im 3. Jahrhundert systematisch verwendet werden und in der Spätantike durch Inschriften sowie durch Protokolle offizieller Versammlungen dokumentiert sind.⁴⁶

Die dritte Art des Diskurses (Typ C) reproduziert ein älteres Schema, das schon für das archaische Griechenland bekannt ist,⁴⁷ aber in der darauffolgenden Zeit aufgegeben wurde. Der Geehrte selbst spricht über sich, oder – noch häufiger – seine Statue spricht über ihn. Ein Beispiel ist die Statue des Flavius Eutolmius Tatianus des mittleren 5. Jahrhunderts in Aphrodisias.⁴⁸

τίς; πόθεν; ἐκ Λυκίης μέ[ν], / ἀριστεύσας δ' ἐνὶ θώκοις
 Τατιανὸς θεσμοῖς τε δίκης / πτολίεθρα ξάωσας.
 ἀλλὰ με πανδαμάτωρ χρόν[ος] / ὄλλυνεν, εἰ μὴ ἐμὸς παῖς
 ἐξ ἐμέθεν τρίτατος καὶ / ὁμώνυμος ἔργα θ' ὁμοιο[ς]
 ἐκ δαπέδων ἀνελῶν / στήλης ἔπι θῆκεν ὀραῖσθ[αι]
 πᾶσιν ἀρίζηλον ναέταις / ξίνοισει θ' ὁμοίως
 Καρῶν ἐκ γέης ὃς ἀπήλασε / λοίγιον ἄτην
 τὴν δὲ δίκην μερόπεσιν / ὀμέστιον ὅπασ ἐπεῖναι
 πεμφθεῖς ἐκ βασιλῆος / ἔθ' ἀδομένοισιν ἀρωγός.

»Wer ist er? Von woher?»

»Ich bin Tatianus aus Lykien, der die höchsten Ämter innehatte und mit gerechten Gesetzen die Stadt erhielt. Aber die Zeit, die alles unterwirft, hätte mich zerstört, wenn mein Nachkomme in der dritten Generation – meines Namens und mir im Handeln gleich – mich nicht von der Erde aufgehoben und auf eine Basis gestellt hätte, damit ich von allen, Bürgern und Fremden, bewundert werde. Ich bin jener, der den tödlichen Niedergang vom Land der Karier

⁴⁶ RAC I (1950) 216–234 s. v. Akklamation (Th. Klauser); Roueché 1984; Scheid 1990, 349–353; Nollé 1998; Roueché 1999a; Roueché 1999b; Wiemer 2004; Roueché 2009.

⁴⁷ Burzachechi 1962; Stehle 1997, 312–313.

⁴⁸ Robert 1948, 47–49; SEG XLVII, 1555; Roueché 1989, 63–67 Nr. 37 Taf. 10; ALA2004.37; Livrea 1997; SGO 02/09/24 Aphrodisias; Hedrick 2000, 128–129; Agosti 2010a; LSA 193 (J. Lenaghan). Als Lesung des vorletzten Verses schlägt Robert (1948, 53 Anm. 3), unter Vorbehalt, ὅπασε ποίνα vor, gefolgt von Livrea (1997, 43).

abgewendet und Gerechtigkeit geschaffen hat, der unter den Sterblichen gemeinsam mit dem Hunger lebte, als ich vom Kaiser als Verteidiger des Volkes geschickt worden war, das sich noch immer daran erfreut.»

In einigen Beispielen, wie in jenem des Tatianus, entspinnt sich geradezu ein aus Fragen und Antworten bestehender Dialog mit dem Betrachter⁴⁹ und die Statue hält eine Lobrede auf den Geehrten. Im lateinischen Westen findet sich diese Art des Diskurses in Weihinschriften von Ehrenstatuen nur äußerst selten, häufiger wird sie für andere Denkmäler verwendet. Für das 5. Jahrhundert können das Konstantinsbild, das vom Mosaik der Fassade von St. Peter im Vatikan⁵⁰ herab spricht, oder die Mauern von Albenga in Ligurien, die Flavius Constantius im Jahr 415 restaurieren ließ, angeführt werden.⁵¹

Es ist dies nicht der Ort, um dieses Thema zu vertiefen. Es sollte aber zumindest daran erinnert werden, was in den letzten Jahren verstärkt ins Bewusstsein gerückt ist, dass die Inschriften – insbesondere jene in Versen – ihre volle Bedeutung dadurch erfahren, dass sie in einer weitgehend oralen (oder besser noch: auralen) Gesellschaft geschrieben worden sind, um mit lauter Stimme gelesen und möglicherweise von einem Mediator den Analphabeten vorgelesen zu werden.⁵²

Einen Eindruck von der Verbreitung dieser neuen epigraphischen Kommunikationsformen kann die Oxforder Datenbank *Last Statues of Antiquity* vermitteln.⁵³ In ihr sind für den Zeitraum zwischen dem Ende des 3. Jahrhunderts und dem 6. Jahrhundert 152 Beispiele von Ehreninschriften in Versform registriert: Etwas mehr als die Hälfte vom

49 Dieser Typ von Dialog ist schon seit hellenistischer Zeit wohlbekannt: Gutzwiller 2002, 95–96; Männlein-Robert 2007, 260–263; Prioux 2007, 135–147 (die hier berücksichtigten Epigramme gehören zu den deskriptiven Epigrammen in Dialogform Typ I nach Prioux).

50 ICUR II, 4124; Liverani 2008, 161–171 (440–461 n. Chr.).

51 CIL V 7781; CLE 893; ILS 735; Della Corte 1980; Della Corte 1984; Fo 1992, 149–152; Courtney 1995, 62–65. 257–258 Nr. 35.

52 Knox 1968; van der Horst 1994; Johnson 2000; Busch 2002. Zu den grundlegenden Konzepten der Oralität siehe Ong 1982; zu dem Konzept der Auralität siehe Ong 1967. Grundlegend: Papalexandrou 2001; Papalexandrou 2007; Agosti 2010b. Zu den Mediatoren siehe Pietri 1988, 149–150.

53 <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>>. Konsultiert im Januar 2013. Zu diesen Beispielen müssten noch jene hinzugefügt werden, die nur auf literarischem Wege belegt sind, insbesondere in der *Anthologia Graeca*.

traditionellen Typ, also unpersönlich und »objektiv«; etwa 15 % vom Typ A2, bei dem der Betrachter direkt mit »Du« angesprochen wird; weitere 15 % können dem Typ B zugerechnet werden, bei dem der Betrachter mit dem Bildnis spricht; 10 % der Fälle gehören schließlich dem Typ C an, bei dem die Statue mit dem Betrachter in der ersten Person spricht. Die traditionellen Weihinschriften dominieren noch immer, aber eine signifikante Zahl verfügt über eine elaboriertere Form und bedient sich neuer Strategien, um eine stärkere, persönlichere und direktere Beziehung mit dem Betrachter oder Leser aufzubauen. Es kann noch hinzugefügt werden, dass sich diese Tendenz nicht auf Statuenweihungen beschränkt. Sie findet sich bei öffentlichen und religiösen Monumenten in einer Häufigkeit, die wir als annähernd ähnlich einschätzen dürfen.

Betrachten wir nun die beiden Tendenzen der Distanz und des Dialogs zusammen. Auf den ersten Blick mögen sie als zwei gegensätzliche Kategorien erscheinen, aber möglicherweise ist dieser Eindruck der gegenwärtigen Konnotation des Begriffs »Dialog« geschuldet, der Nähe und Gleichstellung suggeriert. Möglicherweise sollte also ein anderer Terminus verwendet werden, zum Beispiel »Appell«. Doch auch die möglichen Alternativen weisen Mängel auf und könnten zu Missverständnissen führen.

Eine aufmerksamere Betrachtung enthüllt jedoch, dass die beiden Tendenzen nicht so unvereinbar sind und auch miteinander einhergehen können. Wir haben etwa schon gesehen, dass sich auf der Basis des Säulenmonuments der Eudoxia eine Weihinschrift⁵⁴ des Typs A2 befindet, die den Betrachter direkt anspricht. Dasselbe geschieht auch bei der Säule des Marcianus in Konstantinopel.⁵⁵ Auf seiner Basis ist noch immer eine Inschrift zu lesen, die ursprünglich in Buchstaben aus vergoldeter Bronze ausgeführt war:

*[Pr]incipis hanc statuam Marciani / cerne forumque
[Praef]ectus vovit quod Tatianus / opus*

54 Tatsächlich finden sich hier sogar zwei Inschriften; die erste ist lateinisch und in ihrer unpersönlichen Form ganz und gar traditionell: D(omi-nae) n(ostrae) Ael(iae) Eudoxiae, semper Augustae, / v(ir) c(larissimus) Simplicius, praef(ectus) urbi, dedicavit; die zweite ist griechisch und wurde bereits weiter oben aufgeführt.

55 CIL III 738; ILS 824; CLE 896; Jordan-Ruwe 1995, 171 Anm. 958 Taf. 20, 1–2; Mango 1990, 46; LSA 2461 (U. Gehn).

»Siehe die Statue des Prinzeps Marcianus und das Forum, das Denkmal, das der Präfekt Tatianus [zu errichten] gelobt hat.«

Auch das Säulenmonument Justinus^{II.} im Hafen von Sophia hatte eine von dem Präfekten Theodorus aufgestellte Weihinschrift, der sich in der ersten Person an den Leser wendet:⁵⁶

Τοῦτο παρ' αἰγιαλοῖσιν ἐγὼ Θεόδωρος ὑπαρχος
στήσα φαεινὸν ἄγαλμα Ἰουστίνῳ βασιλῆϊ,
ὄφρα καὶ ἐν' λιμένεσσιν ἐὴν πετάσειε γαλήνην.

»Ich, der Präfekt Theodorus, errichtete bei den Ufern diese glänzende Statue des Kaisers Justinus, damit er seine Ruhe auch über den Hafen ausbreite.«

Es handelt sich folglich um einen asymmetrischen Dialog: Der Betrachter wird von der Statue des Kaisers auf der Spitze der Säule dominiert und mit einer herrischen Aufforderung, seine Huldigung nicht nur dem Geehrten, sondern auch dem Weihenden zukommen zu lassen, angesprochen. Bei den anderen Arten des epigraphischen Diskurses ist die Situation nicht sonderlich verschieden. Bei Typ B spricht der Betrachter das Bildnis nur an, um Lobgesänge darauf in einer Art anzustimmen, die sich kaum von jener unterscheidet, in der kaiserliche Funktionäre bejubelt⁵⁷ oder Panegyriken zu feierlichen Anlässen vorgetragen wurden. Bei Typ C ergreift die Statue das Wort, um an die Leistungen des Geehrten und an entsprechende Verdienste der Stadt oder jenes Wohltäters, der die Statue errichtet hat, zu erinnern. Dem Betrachter kann die Aufgabe übertragen werden, eine Frage von wenigen Silben zur Identität der Statue zu stellen, wie es im Übrigen auch in der Inschrift des Säulenmonuments der Eudoxia geschieht.

Dieser »Dialog« ist Teil jener neuen Tendenz, die bereits in den architektonischen und topographischen Kontexten der kaiserlichen Ehrenstatuen erkannt wurde. Wie Franz Alto Bauer schreibt: »Gesucht war nicht mehr nur die platzbeherrschende Lage, sondern eine besonders enge Konfrontation mit dem Betrachter an Passagepunkten«.⁵⁸

⁵⁶ Anth. Pal. 16, 64, εἰς στήλην Ἰουστίνου βασιλέως ἐν τῷ λιμένι; Stichel 1982, 113 Nr. 136.

⁵⁷ s. Cod. Theod. 1, 16, 6 (331 n. Chr.) = Cod. Iust. 1, 40, 3.

⁵⁸ Bauer 1997, 443.

Es bleibt jedoch noch anzumerken, dass auch ein asymmetrischer Dialog Neuerungen und für den Betrachter sozusagen Vorteile mit sich bringt. Tatsächlich war der Betrachter/Leser in den älteren Formen der bildhaften oder epigraphischen Kommunikation nur implizit vorhanden. Jetzt wird seine Rolle hingegen ausdrücklich anerkannt. Wir könnten sogar sagen, dass der Betrachter als solcher konstituiert wird. Er ist nun nicht mehr passiv, sondern wird im Gegenteil aktiv, wenn er auch ein Drehbuch und eine bereits definierte Rolle respektieren muss. Ferner handelt es sich nicht so sehr um einen einzelnen Betrachter, sondern vielmehr um einen »kollektiven Aktanten«.⁵⁹ Mehrere Indizien weisen darauf hin: Die auf die Spitze getriebene Monumentalität des Kaiserbildnisses im öffentlichen Raum oder die großen Mosaiken der christlichen Basiliken machen nur bei einer hohen Anzahl von Personen Sinn, die sich auf dem architektonisch oder urbanistisch vorgegebenen Raum, wenn nicht gar auf zeremoniell definierten Routen bewegen. Erst in der Folge werden diese Schemata auch auf bescheidenere Weihungen angewandt, deren Nutzung weniger genau geplant ist.

In den Kirchen zelebrierte man die christliche Liturgie, aber auch auf den Straßen und Plätzen gab es zeremonielle Anlässe: Man denke etwa für Rom an den kaiserlichen *adventus*, der in der Spätantike nicht mehr das Kapitol erklomm, sondern seinen Höhepunkt gerade auf dem Forum erfuhr, wenn der Kaiser dem Volk auf den vom Zehnsäulendenkmal dominierten Rostra gegenüberstand. Später begegneten sich Kaiser und Volk während der Spiele im Circus Maximus, wo das Volk seine Haltung gegenüber bestimmten kaiserlichen Maßnahmen zur Schau stellen konnte: Man denke an die Anfrage an Constantius II., Papst Liberius aus dem Exil zurückzurufen.⁶⁰ Was Konstantinopel angeht, so sind keine langen Ausführungen nötig, um an die zentrale Rolle des Hippodroms im zeremoniellen Leben zu erinnern.⁶¹

Bei diesen Gelegenheiten artikulierte sich die Menge also mittels rhythmischer Slogans, während die Teilnahme an der Liturgie in den Basiliken stärker ausgewählt und formalisiert war: Hymnen wurden eigens komponiert, damit die Gläubigen aktiv teilnehmen konnten. Von beiden Fällen ist ein Nachhall in der Epigraphik erhalten geblieben. Die Inschriften der frühchristlichen Mosaiken bedienen sich paraliturgischer Formeln, während die Stiftungen wie jene der Inschrift des

⁵⁹ Greimas – Courtés 1979, 3–4 s. v. Actant; Nöth 2000, 407.

⁶⁰ Theod. hist. eccl. 2, 17.

⁶¹ Cameron 1976; Wiemer 2004, 44–49.

Markianos Fragmente von Akklamationen einzuschließen scheinen, wie beispielsweise: Ἀγαθῆ τύχη oder σῶτερ Μαρκιανέ. Kurz: Die liturgische Versammlung oder die Gemeinschaft der Bürger manifestieren sich als Gruppe. Sie beten Gott an oder bejubeln den Kaiser, aber zugleich erfahren sie sich als Gemeinschaft. Jede Gemeinschaft konstituiert sich gemäß ihren eigenen Regeln und Kriterien, die sich von der Organisation und den Rangordnungen der frühen und mittleren Kaiserzeit bereits stark unterscheiden.

Um den Funktionswandel des Ehrenbildnisses und des zahlenmäßigen Rückgangs der Weihungen für eine immer weiter reduzierte Elite zusammenfassend zu verstehen, reicht ein ausschließlich wirtschaftshistorischer Erklärungsansatz nicht aus. Überdies kann eine quantitative Erhebung gewisse qualitative Aspekte nicht erklären, und zwar die Transformationen der Art und Weise, in welcher die Skulpturen mit dem Betrachter kommunizieren. Der Rückgang von Ressourcen spielt zweifellos eine bedeutende Rolle, aber die Modalitäten des Wechsels können nur unter Einbeziehung einer komplexen Reihe von Faktoren verstanden werden: Die Veränderungen in der Artikulation der spätantiken Gesellschaft, das neue Selbstverständnis der Gruppen der Bürgerschaft, die zeremoniellen und liturgischen Bräuche sind Elemente, die die Kommunikation zwischen Herrschenden und Beherrschten grundlegend modifizieren und damit auch die physische Struktur der Stadt, die Nutzung ihrer Räume und – zu guter Letzt – die Formeln von Darstellung und Selbstdarstellung der kaiserlichen Macht und der Elite.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Rekonstruktion C. F. Giuliani.

Abb. 2 Archiv des Verf.

Abb. 3 nach Giuliani – Verduchi 1987, 185 Abb. 262.

Abb. 4 nach Jordan-Ruwe 1995, 195.

Abb. 5 nach Jordan-Ruwe 1995, 159 Abb. 39.

Abb. 6 Zeichnung P. Liverani.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Periodika und Zeitschriften richten sich nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (www.dainst.org/medien/de/richtlinien_abkuerzungen.html); die der antiken Autoren nach dem Verzeichnis im Neuen Pauly (Bd. 1 und 3).

Agosti 2010a

G. Agosti, *Eisthesis. Divisione dei versi, percezione dei cola negli epigrammi epigrafici in età tardoantica*, *Segno&Testo* 8, 2010, 67–98.

Agosti 2010b

G. Agosti, *Saxa loquuntur? Epigrammi epigrafici e diffusione della paideia nell'oriente tardoantico*, *AnTard* 18, 2010, 163–180.

Agosti 2011/12

G. Agosti, *Interazioni fra testo e immagini nell'oriente tardoantico: gli epigrammi epigrafici*, *RendPontAc* 84, 2011/12, 247–269.

ala2004

C. Roueché, *Aphrodisias in Late Antiquity. The Late Roman and Byzantine Inscriptions* ²(2004), <<http://insaph.kcl.ac.uk/ala2004>> (15.05.2014).

Anderson 2008

B. Anderson, *Rez. zu F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike (Wiesbaden 2007)*, *Bryn Mawr Classical Review* 2008.07.48, <<http://bmcr.brynmawr.edu/2008/2008-07-48.html>> (15.05.2014).

Baldovin 1987

J. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, *Orientalia Christiana Analecta* 228 (Rom 1987).

Basset 2004

S. Basset, *The Urban Image of Late Antique Constantinople* (Cambridge 2004).

Bauer 1996

F. A. Bauer, *Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos* (Mainz 1996).

Bauer 1997

F. A. Bauer, *Rez. zu M. Jordan-Ruwe, Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen*, *Asia Minor Studien* 19 (Bonn 1995), *ByzZeit* 90, 1997, 441–445.

Bauer 2012

F. A. Bauer, Stadt ohne Kaiser. Rom im Zeitalter der Dyarchie und Tetrarchie (285–306 n. Chr.), in: T. Fuhrer (Hrsg.), Rom und Mailand in der Spätantike. Repräsentationen städtischer Räume in Literatur, Architektur und Kunst, Topoi. Berlin Studies of Ancient World 4 (Bonn 2012) 3–85.

Bauer - Witschel 2007

F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike (Wiesbaden 2007).

Baumann 2000

P. Baumann, Ein spätantikes Säulenmonument am Jerusalemer Nordtor? Zu einem Detail auf der Mosaiklandkarte von Madaba/Jordanien, Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 53, 2000, 38–46.

Belloc 2009

H. Belloc, Mater tua rogat te ut me ad te recipias. Une nouvelle approche de l'énonciation des Carmina Latina Epigraphica, in: F. Toulze-Morisset (Hrsg.), Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine (Lille 2009) 87–100.

Bergmann 2007

M. Bergmann, Konstantin und der Sonnengott. Die Aussage der Bildzeugnisse, in: A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption. Akten des Internationales Kolloquiums Trier 10.–15. Oktober 2005 (Trier 2007) 143–161.

Benveniste 1946

E. Benveniste, Structure des relations de personne dans le verbe, Bulletin de la Société de Linguistique 43, 1946, I.126 (= Problèmes de linguistique générale, I, Paris 1966, 225–236).

Berger 1988

A. Berger, Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos (Bonn 1988).

de Blaauw 1994

S. de Blaauw, Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale (Vatikanstadt 1994).

de Blaauw 1996

S. de Blaauw, Das Fastigium der Lateranbasilika. Schöpferische Innovation, Unikat oder Paradigma?, in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6.–7. Mai 1994 (Wiesbaden 1996) 53–65.

de Blaauw 2001

S. de Blaauw, Imperial connotations in Roman church interiors. The significance and effect of the Lateran Fastigium, ActaAArtHist 15, 2001, 137–146.

Bonnet 1989

M. Bonnet (Hrsg.), Acta Apostolorum Apocrypha 2, 1 (Leipzig 1898).

Burzachechi 1962

M. Burzachechi, Oggetti parlanti nelle epigrafi greche, *Epigraphica* 34, 1962, 3-54.

Busch 2002

S. Busch, Lautes und leises Lesen in der Antike, *RhM* 145, 2002, 1-45.

Cameron 1976

A. Cameron, *Circus Factions. Blues and Green at Rome and Byzantium* (Oxford 1976).

Collignon 1878

M. Collignon, *Inscriptions de Cibra*, *BCH* 2, 1878, 593-614.

Courtney 1995

E. Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse, Inscriptions, American Classical Studies* 36 (Atlanta 1995).

Dagron 1984

G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria* (Paris 1984).

Dagron 1991

G. Dagron, *Holy Images and Likeness*, *DOP* 45, 1991, 23-33.

Delehaye 1896

H. Delehaye, *Une épigramme de l'anthologie grecque*, *REG* 9, 1896, 216-224.

Della Corte 1980

F. Della Corte, *Rutilio Namaziano ad Albingaunum*, *Romano Barbarica* 5, 1980, 89-102.

Della Corte 1982

F. Della Corte, *La ricostruzione di Albingaunum (414-417 d.C.)*, *Revue d'études ligures* 50, 1984, 18-25.

Engemann 1993

J. Engemann, *Der Skulpturenschmuck des Fastigiums Konstantins I. nach dem Liber Pontificalis und der Zufall der Überlieferung*, *RAC* 69, 1993, 179-203.

Fo 1992

A. Fo, *Rutilio Namaziano. Il ritorno* (Turin 1992).

Geertman 2001/2002

H. Geertman, *Il fastigium Lateranense e l'arredo presbiteriale. Una lunga storia*, *MededRom* 60/61, 2001/2002, 29-43 (= H. Geertman, *Hic fecit basilicam. Studi sul Liber Pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma da Silvestro a Silverio*, Leuven 2004, 133-148).

Gehn 2012

U. Gehn, *Ehrenstatuen in der Spätantike* (Wiesbaden 2012).

Giuliani - Verduchi 1987

C. F. Giuliani – P. Verduchi, L'area centrale del Foro Romano (Florenz 1987).

Golvin 2002

J.-C. Golvin, La spina de l'hippodrome de Constantinople, BAntFr 2002, 129–151.

Greimas - Courtés 1979

A. J. Greimas – J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Paris 1979).

Gutzwiller 2000

K. J. Gutzwiller, Art's echo. The tradition of Hellenistic ephrastic epigram, in: M. A. Harder u. a. (Hrsg.), Hellenistic Epigrams (Leuven 2002) 85–112.

Hedrick 2000

C. W. Hedrick, History and Silence. Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity (Austin 2000).

Heidemann 2010

S. Heidemann, The Evolving Representation of the Early Islamic Empire and its Religion on Coin Imagery, in: A. Neuwirth u. a. (Hrsg.), The Qur'ān in Context. Historical and Literary Investigations into the Qur'ānic Milieu (Leiden 2010) 149–195.

van der Horst 1994

P. W. van der Horst, Silent Prayer in Antiquity, Numen 41, 1, 1994, 1–25.

Horster 1998

M. Horster, Ehrungen Spätantiker Statthalter, AnTard 6, 1998, 37–59.

Johnson 2000

W. A. Johnson, Toward a sociology of reading in classical antiquity, AJPh 121, 2000, 593–627.

Jordan-Ruwe 1995

M. Jordan-Ruwe, Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen, Asia Minor Studien 19 (Bonn 1995).

Kiilerich 1993

B. Kiilerich, Sculpture in the Round in the Early Byzantine Period. Constantinople and the East, in: L. Rydén – J. O. Rosenqvist (Hrsg.), Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium, Papers read at Colloquium Held at the Swedish Research Institute in Istanbul 1992 (Stockholm 1993) 85–97.

Knox 1968

B. W. Knox, Silent Reading in Antiquity, Greek, Roman and Byzantine Studies 19, 1968, 421–435.

Lattimore 1942

R. Lattimore, Themes in Greek and Latin Epitaphs (Urbana 1942).

Liverani 1992/93

P. Liverani, Le colonne e il capitello in bronzo d'età romana dell'altare del Ss. Sacramento in Laterano. Analisi archeologica e storica, *RendPontAc* 65, 1992/93, 75–99.

Liverani 2007

P. Liverani, Osservazioni sui Rostris del Foro Romano in età tardoantica, in: A. Leone u. a. (Hrsg.), *Res Bene Gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby* (Rom 2007) 169–193.

Liverani 2007

P. Liverani, Saint Peter's, Leo the Great and the leprosy of Constantine, *PBSR* 76, 2008, 155–172.

Liverani 2014

P. Liverani, Chi parla a chi? Epigrafia monumentale e immagine pubblica in epoca tardoantica, in: S. Birk u. a. (Hrsg.), *Using Images in Late Antiquity* (Oxford 2014) 3–32.

Liverani, im Druck a

P. Liverani, The Sunset of 3D, in: T. M. Kristensen – L. Stirling (Hrsg.), *The Afterlife of Roman Sculpture. Late Antique Response and Reception* (im Druck).

Liverani, im Druck b

P. Liverani, Historisierung idealer Figuren, in: D. Boschung – L. Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel. Archäologische Fallstudien und medienwissenschaftliche Reflexionen* (im Druck).

Livrea 1997

E. Livrea, I due Taziani in un'iscrizione di Afrodisia, *ZPE* 119, 1997, 43–49.

LSA

University of Oxford, Last Statues of Antiquity, <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>> (Februar 2013).

Machado 2010

C. Machado, Public Monuments and Civic Life. The End of the Statue Habit in Italy, in: P. Delogu – S. Gasparri (Hrsg.), *Le trasformazioni del V secolo. L'Italia, i barbari e l'Occidente romano. Atti del Seminario di Poggibonsi, 18–20 ottobre 2007* (Turnhout 2010) 237–257.

Mango 1990

C. Mango, Le développement urbain de Constantinople (IVe–VIe siècles)²(Paris 1990).

Mango 1993a

C. Mango, Constantine's Column, in: C. Mango, *Studies on Constantinople* (Aldershot 1993) 3.

Mango 1993b

C. Mango, The Columns of Justinian and his Successors, in: C. Mango, *Studies on Constantinople* (Aldershot 1993) 10.

Männlein-Robert 2007

I. Männlein-Robert, Epigrams on art. Voice and voicelessness in Hellenistic epigram, in: P. Bing – J. S. Bruss (Hrsg.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* (Leiden 2007) 251–271.

Mombritius 1910

B. Mombritius, *Sanctuarium seu vitae sanctorum* ²(Paris 1910).

Nilgen 1977

U. Nilgen, Das Fastigium in der Basilica Constantiniana und vier Bronzesäulen des Lateran, *RömQ Schr* 72, 1977, 1–31.

Noelke 2010-2011

P. Noelke, Neufunde von Jupitersäulen und –pfeilern in der Germania inferior seit 1980, *BJb* 210/211, 2010/2011, 149–374.

Nollé 1998

J. Nollé, Εὐτυχῶς τοῖς κυρίοις. Feliciter dominis. Akklamationsmünzen des griechischen Ostens unter Septimius Severus und städtische Mentalitäten, *Chiron* 28, 1998, 323–354.

Nöth 2000

W. Nöth, *Handbuch der Semiotik* ²(Stuttgart 2000).

Ong 1967

W. J. Ong, *Presence of the Word* (New Haven 1967).

Ong 1982

W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London 1982).

Papadaki-Oekland 1990

S. Papadaki-Oekland, The representation of Justinian's column in a Byzantine miniature of the twelfth century, *ByzZ* 83, 1, 1990, 225–233.

Papalexandrou 2001

A. Papalexandrou, Text in context. Eloquent monuments and the Byzantine beholder, *Word and Image* 17, 2001, 259–283.

Papalexandrou 2007

A. Papalexandrou, Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium, in: L. James (Hrsg.), *Art and Text in Byzantine Culture* (Cambridge 2007) 161–187.

Peschlow 1991

U. Peschlow, Betrachtungen zur Gotensäule in Istanbul, in: E. Dassmann (Hrsg.), *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann* (Münster 1991) 215–228.

Stichel 1999

R. H. W. Stichel, *Fortuna Redux, Pompeius und die Goten. Bemerkungen zu einem wenig beachteten Säulenmonument Konstantinopels*, *IstMitt* 49, 1999, 467–492.

Pietri 1988

L. Pietri, *Pagina in pariete reserata. Épigrafiie et architecture religieuse*, in: A. Donati (Hrsg.), *La terza età dell'epigrafia. Colloquio AIEGL-Borghesi* 86, Bologna ottobre 1986 (Faenza 1988) 137–157.

Prioux 2007

E. Prioux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique* (Leuven 2007).

Robert 1948

L. Robert, *Hellenica* 4 (Paris 1948).

Roueché 1984

C. Roueché, *Acclamations in the later Roman empire. New evidence from Aphrodisias*, *JRS* 74, 1984, 181–199.

Roueché 1989

C. Roueché, *Aphrodisias in Late Antiquity*, *JRS Monograph* 5, London 1989.

Roueché 1999a

C. Roueché, *Looking for Late Antique Ceremonial. Ephesos and Aphrodisias*, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposium Wien 1995*, *AF* 1, *Denkschr-Wien* 260 (Wien 1999) 161–168.

Roueché 1999b

C. Roueché, *Enter your city. A new acclamation from Ephesos*, in: P. Scherrer (Hrsg.), *Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe zum 65. Geburtstag* (Wien 1999) 131–136.

Roueché 2009

C. Roueché, *Acclamations at the Council of Chalcedon*, in: R. Price – M. Whitby (Hrsg.), *Chalcedon in Context. Church Councils 400–700* (Liverpool 2009) 169–177.

Schachner 2010

L. A. Schachner, *The Archaeology of the stylite*, in: D. Gwynn – S. Bargert (Hrsg.), *Religious diversity in late antiquity. Late antique archaeology* 6 (Leiden 2010) 329–397.

Scheid 1990

J. Scheid, *Romulus et ses frères. Le collège des frères arvales, modèle du culte public dans la Rome des empereurs* (Rom 1990).

SGO

R. Merkelbach – J. Stauber, *Steinepigramme aus dem Griechischen Osten 1* (Stuttgart 1998).

Smith 1985

R. R. R. Smith, *Roman Portraits. Honours, Emperors and Late Emperors*, *JRS* 75, 1985, 209–221.

Stehle 1997

E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry and its setting* (Princeton 1997).

Steinby 1986

M. Steinby, *L'industria laterizia di Roma nel tardo impero*, in: A. Giardina (Hrsg.), *Società romana e impero tardoantico 2*. Roma. *Politica economia paesaggio urbano* (Bari 1986) 99–164.

Stichel 1982

R. H. W. Stichel, *Die römische Kaiserstatue am Ende der Antike* (Rom 1982).

Thiel 2002

W. Thiel, *Tetrakiona. Überlegungen zu einem Denkmaltypus tetrarchischer Zeit im Osten des römischen Reiches*, *AntTard* 10, 2002, 299–326.

Thiel 2006

W. Thiel, *Die ›Pompeius-Säule‹ in Alexandria und die Vier-Säulen-Monumente Ägyptens. Überlegungen zur tetrarchischen Repräsentationskultur in Nordafrika*, in: D. Boschung – W. Eck (Hrsg.), *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation* (Wiesbaden 2006) 249–322.

Valette-Cagnac 1997

E. Valette-Cagnac, *La lecture à Rome* (Paris 1997).

Verduchi 1982-84

P. Verduchi, *Lavori ai rostri del Foro Romano. L'esempio dell'Umbilicus*, *RendPontAc* 55/56, 1982–84, 329–340.

Verduchi 1985

P. Verduchi, *Le tribune rostrate*, in: A. M. Bietti Sestieri (Hrsg.), *Roma. Archeologia nel centro 1. L'area archeologica centrale* (Rom 1985) 29–33.

Volli 2002

U. Volli, *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe* (Stuttgart 2002).

Wiemer 2004

H.-U. Wiemer, *Akklamationen im spätrömischen Reich. Zur Typologie und Funktion eines Kommunikationsrituals*, *Archiv für Kulturgeschichte* 86, 2004, 27–73.

Witschel 2007

C. Witschel, Statuen auf spätantiken Platzanlagen in Italien und Afrika, in:
F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike (Wiesbaden
2007) 113–128.

JENS DAEHNER (LOS ANGELES)

ARIADNEFÄDEN: ANTIKE SKULPTUR UND DIE MALEREI DER MODERNE

Shortly before World War I, Giorgio de Chirico employed the Hellenistic statue type of the Sleeping Ariadne as the central motif in a series of paintings, staging »enigmatic« dreamscape through the juxtaposition of modern and ancient elements. In the 1920s, Fernand Léger used a different Hellenistic model – the image of the Crouching Aphrodite – for his post-cubist synthesis of the female body as a mechanized, metallic object. At the same time, Pablo Picasso painted monumental women with idealized faces and sculptural bodies that are reminiscent of Greek grave reliefs without drawing on specific sources. Francis Picabia, on the other hand, recycled ancient statues from printed illustrations and integrated their outlines into his stratigraphic paintings known as Transparencies.

My paper examines these diverse forms of appropriating ancient sculpture in early 20th-century painting. For these artists, antiquity is not the retrospective and politically conservative attitude often associated with classicizing tendencies in European art of the inter-war period. Instead of approaching the antique like a form of heritage, the avant-garde used classical statues as a concrete starting point to transform, redefine, and reinvent antiquity, thereby making it ultimately modern. The result is an aesthetic that in turn has impacted the perception and appreciation of ancient art. Our current image of antiquity was shaped so profoundly by modern artists that ancient sculptures and objects themselves often strike us as modern. Like modernism, antiquity thus appears familiar and is culturally accepted. Without its relation to the modern, it remains incomprehensible or – to paraphrase Picabia – »there is no antiquity.«

Die Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York – eines der ältesten und traditionsreichsten Kunstmuseen in Amerika – traf im Jahr 2007 eine Entscheidung von großer Tragweite: die Veräußerung ihrer Samm-

lungen ägyptischer und klassischer Antiken. Über die vergangenen Jahrzehnte hinweg hatte sich das Profil des Museums verschoben, das seine entscheidende Aufgabe schon seit den 50er Jahren darin sah, moderne und vor allem zeitgenössische Kunst zu sammeln und zu präsentieren. An den meisten amerikanischen Museen ist es bis heute möglich und üblich, einzelne Kunstwerke oder ganze Sammlungskomplexe zu veräußern (unter dem euphemistischen Begriff des *deaccessioning*) – oft, aber nicht immer, unter der selbstaufgelegten Bedingung, dass der Erlös des Verkaufs dem Ankaufsetat wieder zugute kommt.¹

Neben den Antiken² waren in Buffalo u. a. auch die Sammlungen asiatischer, afrikanischer, ozeanischer und präkolumbianischer Kunst sowie der Malerei alter Meister betroffen und kamen bei Sotheby's im Frühjahr 2007 unter den Hammer.³ Das Kalkül, zumindest was die Antiken betrifft, ging auf: So bedeutende Stücke wie die Sitzstatue eines Dichters augusteischer Zeit und die große Bronzestatuette einer Artemis mit Reh erzielten Rekordpreise.⁴ Die Artemis, für die ein anonymer Bieter 28,6 Millionen US-Dollar zahlte, war eine Zeitlang die teuerste Antike, die je versteigert wurde.⁵

Allerdings verließen bei der Gelegenheit nicht alle Antiken die Albright-Knox Gallery. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildete eine

1 Vgl. dazu die Richtlinien der Association of Art Museum Directors (AAMD): Policy on Deaccessioning, zuletzt aktualisiert am 9. Juni 2010, <<https://aamd.org/sites/default/files/document/AAMD%20Policy%20on%20Deaccessioning.pdf>>; sowie Art Museums and the Practice of Deaccessioning, zuletzt aktualisiert am 1. November 2007, <<https://aamd.org/sites/default/files/document/PositionPaperDeaccessioning%2011.07.pdf>>.

2 Sotheby's. Antiquities including property of the Albright Knox Art Gallery. Auktionskatalog New York 7. Juni 2007 (New York 2007).

3 s. Sotheby's. Chinese Works of Art. Auktionskatalog New York 20. März 2007 (New York 2007); Sotheby's. Important Old Master Paintings. Auktionskatalog New York 8. Juni 2007 (New York 2007); desweiteren: Sotheby's. Indian and Southeast Asian Works of Art. Auktionskatalog New York 23. März 2007 (New York 2007); Sotheby's. African, Oceanic and Pre-Columbian Art. Auktionskatalog New York 17. Mai 2007 (New York 2007).

4 Sotheby's a. O. (Anm. 2) 60–67, Lot Nr. 41 (Artemis); 98–100, Lot Nr. 70 (Dichter).

5 vgl. Lindsay Pollock, bloomberg.com, zuletzt aktualisiert am 7. Juni 2007, <<http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=agawu8u95EE>>.

weibliche Kykladenfigur des mittleren 3. Jahrtausends v. Chr. (Abb. 1),⁶ die auf Drängen der hauseigenen Kuratoren zurückbehalten wurde, und zwar ausdrücklich wegen ihrer Beziehung zur klassischen Moderne. Diese und andere vormoderne Werke, so sagte der damalige Museumsdirektor Louis Grachos in einem Interview, »were objects we felt we could utilize in terms of educational opportunities, but that weren't central to the mission.«⁷ Angespielt ist hier auf die Impulse, die von der kykladischen Plastik auf die Kunst des früheren 20. Jahrhunderts ausgingen und die gern als symptomatisch für das Verhältnis der Moderne zur Antike angeführt werden.

Dabei stellt die Kykladenskulptur – genauer gesagt, die Marmorplastik der frühkykladischen Epoche (ca. 3200–2300 v. Chr.) – in der Antikenrezeption der Moderne kaum mehr als eine Randerscheinung dar, ist aber in der Lage, beim heutigen Betrachter reflex- und kurzschlussartig Modernität zu evozieren, vornehmlich durch ihre minimalistisch erscheinende Ästhetik. So wie sie wahrgenommen werden, d. h., in vermeintlicher Abgeklärtheit und reduziert auf das scheinbar Essentielle, sind Kykladenfiguren längst zu klassizistischen Phänomenen geworden. Das Echo der Kykladenkunst lässt sich jedoch fast ausschließlich in der Bildhauerei der Moderne finden, bei Künstlern wie Constantin Brancusi, Henry Moore, Hans Arp u. a., in der Malerei hingegen kaum.

Die griechische und römische Antike nimmt derweil einen viel größeren Raum in der Kunst der Avantgarde ein; das ist selbstverständlich auch den Kuratoren der Albright-Knox Gallery bewusst gewesen, denn ihre Sammlung enthält solche Spitzenwerke wie Picassos frühes Gemälde *La Toilette* von 1906,⁸ das an hellenistische Aphroditefiguren anknüpft, oder die 2002 entstandene Bronzeskulptur *Born* von Kiki Smith, die in der später versteigerten hellenistisch-römischen Artemisstatue eine ganz unglaubliche Parallele hatte.⁹

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, welchen Platz die Antike im Werk von vier Avantgarde-Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts

⁶ Albright-Knox Art Gallery, Marmor, H.: 34 cm, Inv. 1940:7 (unpubliziert?): s. albrightknox.org, <<http://www.albrightknox.org/collection/search/piece:240/>>.

⁷ Tyler Green, Modern Art Notes, artinfo.com, zuletzt aktualisiert am 16. März 2007, <<http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2007/03/ak-deaccessioning-mistake-afte/>>.

⁸ Buffalo, Albright-Knox Art Gallery 1926:9; Buffalo 2011, 62 Nr. 1.

⁹ Engberg 2006, 27. 249 Taf. 126; Smith 2011, 72.



1 Weibliche Figur, frühkykladisch, Mitte 3. Jahrtausend v. Chr. Marmor, H. 34 cm. Buffalo, NY, Albright-Knox Art Gallery, Sherman S. Jewett Fund, 1940. 1940:7

einnimmt, und zwar bei Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Fernand Léger und Francis Picabia. Gemäß dem Thema des Kolloquiums liegt das Hauptaugenmerk dabei auf der antiken Skulptur. Was interessiert und fasziniert diese Künstler an der Antike, was greifen sie auf und wie gehen sie damit um? Und was, schließlich, bedeutet deren schöpferische Auseinandersetzung für unser eigenes, gegenwärtiges Verständnis der antiken Kunst? Die Wahl der vier Künstler wie die hier vorgetragenen Überlegungen gehen auf die Ausstellung »Modern Antiquity« zurück, die Christopher Green und ich vor kurzem an der Getty Villa in Malibu und am Musée Picasso in Antibes veranstaltet haben (Taf. 2.1).¹⁰

In dieser Ausstellung ging es vor allem darum zu zeigen, wie verschiedenartig die Ansätze sind, mit denen moderne Künstler antike Bildsprache aufgegriffen, in ihr Werk integriert und dabei transformiert haben, und zwar im Zeitraum zwischen 1906 und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs – gut dreißig Jahre, in denen die politischen Umwälzungen in Europa einher gingen mit radikalen künstlerischen und ästhetischen Experimenten, an denen diese vier Künstler auf je unterschiedliche Weise beteiligt waren. Darüber hinaus verbindet sie das kulturelle und soziale Umfeld der Pariser Avantgarde, der sie zeitweilig alle angehörten. Weitere Namen ließen sich nennen, doch erwiesen sich die vier als besonders ergiebig für die Antikenbezüge in ihren Bildern. In der Ausstellung standen diese Bilder zugleich mit antiken Objekten im Dialog, die ausdrücklich nicht das zugrundeliegende antiquarische Quellenmaterial illustrieren sollten, sondern so ausgewählt waren, dass sie ihre eigene Modernität entfalten konnten, d. h., dass genau jene Aspekte zum Vorschein kamen, die weniger von der Antike geprägt sind als vielmehr von einer modernen Sicht auf die Antike – seien das der Zufall der Fragmentierung, das weitgehende Fehlen von Farbigkeit oder die Formen musealer Präsentation.¹¹ Der Versuch lief einmal darauf hinaus, zur Antike im Werk moderner Künstler einen Kontrapunkt zu schaffen mit dem quasi umgekehrten Blick auf das Moderne in der antiken Kunst. In der Gegenüberstellung trat dann zweitens hervor, dass es oftmals gerade diese modernen Aspekte sind, auf denen die Attraktivität und Wertschätzung antiker Kunst beruht, ähnlich der eingangs beschriebenen Reaktionen auf die Kykladenkunst. So stellte sich drittens heraus, dass das Antike-Bild der Gegenwart ganz wesentlich

¹⁰ Green – Daehner 2011; Green – Daehner 2012.

¹¹ Dazu Daehner 2011a, 43–63.

von Künstlern wie Picasso, de Chirico oder Léger mitbestimmt wird, denen es auf die Aktualität der Antike ankam, nicht auf einen Kanon des Vergangenen. »Die Kunst der Griechen, der Ägypter, der großen Maler früherer Zeiten«, sagt Picasso 1923, »ist nicht die Kunst der Vergangenheit. Sie ist heute vielleicht lebendiger als je zuvor.«¹²

I GIORGIO DE CHIRICO

Der Italiener Giorgio de Chirico (1888–1978) wurde in Griechenland geboren – in Volos, der antiken Hafenstadt, von wo dem Mythos zufolge die Argonauten zu ihrer Fahrt zum Goldenen Vlies aufbrachen. De Chirico selbst betrachtete sein eigenes Leben gern als eine Art mythische Reise. In Athen erhielt er Unterricht im Zeichnen bei Émile Gilliéron (der später in Knossos minoische Antiken fantasievoll rekonstruierte) und gelangte über Rom und München, wo er Kunst studierte, nach Paris. In den Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges malte er eine Serie von acht Bildern mit dem wiederkehrenden Motiv einer liegenden weiblichen Statue inmitten verlassener Stadtplätze (Abb. 2).¹³ Es handelt sich um die sogenannte Schlafende Ariadne, einen hellenistischen Statuentypus, der in drei monumentalen Fassungen in Florenz, Madrid und der berühmten Skulptur im Museo Pio Clementino des Vatikan sowie in weiteren Repliken überliefert ist.¹⁴ Dargestellt ist die kretische Königstochter, nachdem sie Theseus aus dem Labyrinth des Minotauros herausgeholt hatte und von ihm auf halbem Wege nach Athen auf der Insel Naxos zurückgelassen wurde. De Chirico's esoterische Titel – *Die Belohnung des Wahrsagers* oder *Melancholie eines schönen Tages* – verschleiern den Mythos, der auch in den Bildern nicht eigentlich erzählt wird, selbst wenn sich bestimmte Details im Sinne des Mythos deuten lassen, etwa ein Segelschiff am Horizont, mit dem Theseus sich entfernen mag, oder das buchstäbliche Verlassensein der Ariadne in ihrer Umgebung. Die Statue variiert von Bild zu Bild. Einmal eng dem vatikanischen Vorbild folgend, wo der Oberkörper der Ariadne stärker aufgerichtet ist; das andere Mal mit veränderter Haltung, Gewanddrapierung und einer prekären Position auf der Plinthe (Abb. 2). Bei de Chirico erscheinen die Plinthen stets geradlinig und schlicht, während sie an den antiken Ver-

¹² Zayas 1923, 315–326 (Übers. Verf.).

¹³ Dazu ausführlich Taylor 2002.

¹⁴ Wolf 2002.



2 Giorgio de Chirico, *The Soothsayer's Recompense* (Die Belohnung des Wahrsagers), 1913. Öl auf Leinwand, 135,6 × 180 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950-134-38

sionen als Felsgebilde und ähnliche Landschaftselemente gestaltet sind: ein erzählerischer Naturalismus, wie er für hellenistische Skulpturen charakteristisch ist.¹⁵

Programmatisch in diesen Gemälden ist aber weniger die Geschichte der Ariadne, als vielmehr das Zusammentreffen von Antike und Moderne in Form anachronistischer Bildelemente. Ein bei de Chirico häufig wiederkehrendes Detail ist der von einer Dampflokomotive gezogene Zug im Hintergrund, der ganz verschieden gedeutet werden kann. Gesehen wurde darin oft ein Verweis auf die Kindheit in Griechenland, wo de Chiricos Vater als Eisenbahningenieur tätig war. Er hat dort u. a. das Bahnhofsgebäude von Volos gebaut, das wohl auch in manchen klassisch anmutenden Fassaden reflektiert ist, die die Plätze auf den Gemälden beherrschen. Diese Elemente ließen sich also im Sinne einer Melancholie lesen, auf die einige Werktitel anspielen. Derweil scheint die

¹⁵ Vgl. Kunze 2002, 36 f.

Zeit aus den Fugen geraten zu sein; so gegenwärtig der vorbeifahrende Zug erscheint, so wenig lässt sich bestimmen, in welcher Zeit zwischen Antike, Renaissance und Gegenwart sich die Szenen eigentlich abspielen: das Ziffernblatt der Bahnhofsuhr in dem Bild *Die Belohnung des Wahrsagers* hat nur elf Stunden (Abb. 2). Auch das Alter der Statue ist unklar; die Plinthen haben jedenfalls schon Risse bekommen. Diskontinuität der Zeit entspricht der Wahrnehmung in Träumen, und auf die Welt des Traums scheint auch der Schlaf der Ariadne zu verweisen. *Die Schweigende Statue* heißt eines der Bilder, so als müsste ihr Schweigen extra betont werden.¹⁶ De Chirico selbst hat diese Bilder widersprüchlich einmal als »Enigmas« und manchmal, in Reaktion auf Nietzsche, als »Offenbarungen« bezeichnet.¹⁷ Als inszenierte Traumlandschaften, deren Wirklichkeit sich nicht mit herkömmlicher Logik auflösen lässt, haben sie vor allem die Surrealisten begeistert.

Wollte man diese »Offenbarungen« unter einem verbindenden Begriff fassen, so wäre das vielleicht mit dem Konzept der Distanz möglich, wie Christopher Green vorgeschlagen hat:¹⁸ Erinnerung an eine in die Ferne gerückte Kindheit; Theseus, der sich von Ariadne entfernt; ein abfahrender Zug; oder exotische Plätze bzw. von weit her importierte Früchte. In *Verwandelter Traum* vertragen sich eine Zeusmaske und überreife Bananen als Vergangenheits- und Vergänglichkeitssymbole in altmeisterlicher Manier. Auf einem polygonalen Postament sind sie so unorganisch wie in einem Museum installiert.¹⁹

In keinem von de Chiricos Bildern aber treffen Antike und Moderne so drastisch und so komprimiert aufeinander als in *Canto d'Amore* aus dem Jahr 1914 (Taf. 2.2):²⁰ ein Kopf des Apollon neben einem roten Gummihandschuh (eine Erfindung des späteren 19. Jahrhunderts). Dennoch gehören diese Versatzstücke gleichen Kategorien an und gehen so eine konzeptuelle Verbindung ein: beides sind Körperteile in einander angepassten Proportionen und als Körperteile zugleich Fragmente. Es sind aber auch beides *Abformungen* von Körpern; denn der Apollonkopf ist keine Marmorskulptur, sondern anscheinend der partielle Gipsabguss einer antiken Statue (de Chirico hatte mehrere solche Teilabgüsse in seinem Atelier). Damit kommt der Aspekt des Unauthentischen ins

¹⁶ Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: Taylor 2002, Taf. 14.

¹⁷ Vgl. Green 2011a, 66.

¹⁸ Mündlich; vgl. Green 2011a, 67.

¹⁹ Saint Louis Art Museum: Green – Daehner 2011, 153 Nr. 21 Taf. 23.

²⁰ Museum of Modern Art, New York: Green – Daehner 2011, Taf. 24.

Spiel, der auch die anderen Enigma-Inszenierungen prägt, auf denen Versatzstücke aus Gips – fast möchte man sagen, Requisiten – die Antike zitieren. Unter diesem Gesichtspunkt erweisen sich die Skulpturen als durchaus moderne Produkte, die in Form von Reproduktionen verfügbar sind.

In seinen sogenannten metaphysischen Bildern der frühen 20er Jahre inszeniert de Chirico Antike gelegentlich im Wohnzimmer oder ähnlichen modernen Interieurs wie in *Der Dichter und seine Muse*.²¹ Die Figuren sind emotional belebt – Melancholie erscheint hier im Motiv der trauernden Penelope und Dürers Melencolia²² – und zugleich leblos: Körper und vor allem Köpfe sind die von Schaufensterpuppen, von denen einige freilich ein architektonisch-archäologisches Innenleben aufweisen.

Ab 1927 wendet sich de Chirico dann geradezu obsessiv einem speziell römischen Thema zu: den Gladiatoren.²³ Innerhalb von weniger als drei Jahren entstehen mehr als 60 zum Teil großformatige Bilder, die ihre Anregungen nicht aus der Skulptur, sondern von römischen Mosaiken haben, wie Massimiliano Papini ausführlich untersucht hat.²⁴ Inzwischen war Mussolini an die Macht gekommen, mit dessen Regime de Chirico sympathisierte. Seine steifen und wie Karikaturen verrenkten Gladiatoren haben allerdings recht wenig mit dem Heroismus faschistischer Ideologie zu tun (Taf. 3.1). Es sind bizarre Strichmännchen, die weder selbst stehen, geschweige denn kämpfen können. So bleibt aber de Chiricos Verhältnis zum Faschismus – ebenso wie zur Antike – in diesen Bildern im besten Falle zwiespältig.²⁵

II PABLO PICASSO

Das Stichwort »Strichmännchen« – mit Verlaub – leitet über zu Pablo Picasso (1881–1973). Der entdeckte im Jahr 1906 die archaische Plastik für sich, und zwar sowohl griechischer als auch iberischer Herkunft. Kurz zuvor waren im Louvre die Antiken neu aufgestellt worden, wobei gerade die

²¹ Philadelphia Museum of Art: Green – Daehner 2011, Taf. 32.

²² Zu Penelope: LIMC VII (1994) 291–295 Nr. 1–43 Taf. 225–231 s. v. Penelope (Chr. Hausmann); zu Melencolia: Schuster 1991.

²³ Baldacci 2003.

²⁴ Papini 2007.

²⁵ Vgl. Braun 2001; Silver 2010, 45 f. Abb. 32 Taf. 64.

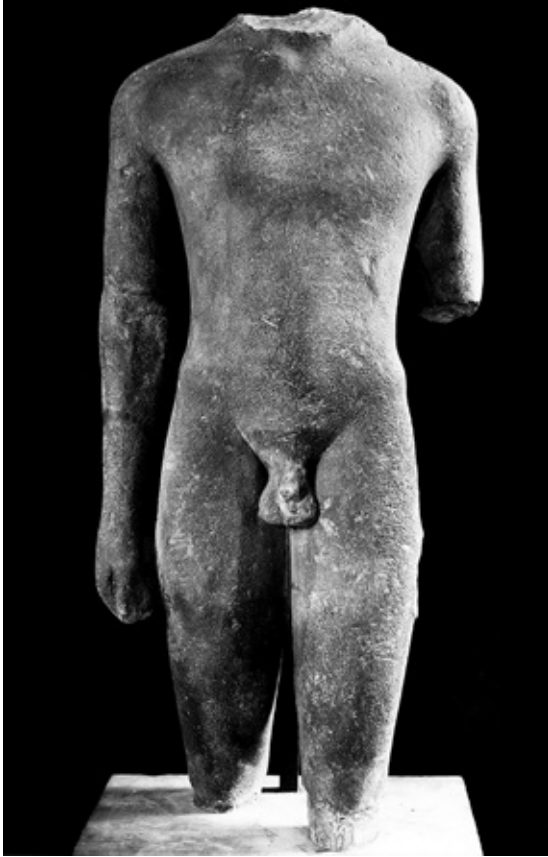


3 Pablo Picasso, Nackte männliche Figur, ca. 1906.
Tuschezeichnung, 31,5 × 24 cm. Privatbesitz

vor- und frühklassischen Skulpturen auf die zeitgenössischen Künstler eine ganz neue Wirkung entfalteteten.²⁶ Die kleine Tuschezeichnung einer männlichen Figur (Abb. 3)²⁷ mag unbeholfen wirken; ein Jahr vor den epochalen *Demoiselles d'Avignon* entstanden, verrät sie jedoch ein erstaunliches Vorhaben: Picasso erschließt sich hier aus dem Torso eines frühgriechischen Kouros im Louvre (Abb. 4) den männlichen Körper neu und rekonstituiert ihn mit wenigen, aber effektvollen Mitteln zu einer lebendigen Figur. Dabei behält er die Proportionen bei – den schlanken,

²⁶ Vgl. Catoni 1990.

²⁷ Privatsammlung: Green – Daehner 2011, 132 Taf. 58.



4 Torso eines Kouros aus Actium, griechisch, 550 v. Chr.
Marmor, H. 99,5 cm. Paris, Musée du Louvre Ma 687

flachen Rumpf, die langen gerundeten Schenkel – durchbricht aber die Rigidität des Kouros mit dem zur Seite geneigten Kopf (zweifellos ein Selbstporträt) und den in die gleiche Richtung gedrehten Füßen. An den Händen hat Picasso kein Interesse: sie verschwinden hinter dem Rücken, mit vielleicht nur nachträglich angedeuteter Ergänzung des linken abgebrochenen Armes. Wie drastisch diese neue Aneignung der Antike ist, zeigt eine akademische, dabei meisterhafte Zeichnung des Torso Belvedere, die Picasso – falls man seiner eigenen Datierung

glauben darf – im Jahr 1893, d. h. schon als 12-Jähriger angefertigt hatte, anscheinend nach einem Gipsabguss im Kunstinstitut von La Coruña.²⁸

1906 entsteht auch das große Gemälde *Junge mit Pferd*,²⁹ das offensichtlich den Parthenonfriesen verpflichtet ist. Auch die kannte Picasso von Abgüssen; im Original sah er sie erst 1919. Derweil ist die Figur des nackten Jungen dem so genannten Kritiosknaben, einer frühklassischen Statue von der Akropolis, verwandt,³⁰ und zwar in seiner Ponderation, mit dem Gewicht auf beiden Beinen. Paul Cézannes *Großer Badender* (1885), der gern als Picassos Inspiration angeführt wird,³¹ steht demgegenüber im vollen Kontrapost.

In verschiedenen Techniken – Zeichnung, Skulptur, Malerei – variiert Picasso zugleich die Kauernde Aphrodite, ein hellenistisches Werk des 3. Jahrhunderts v. Chr., das er von einer der vier römischen Fassungen im Louvre sicher kannte.³² Bei der kleinen Bronze *Kniende, die ihr Haar kämmt* (1906)³³ handelt es sich wohl um ein stark idealisiertes Porträt der Fernande Olivier, Picassos erster großer Liebe. Der Typus einer Aphrodite, die nach dem Bad ihr Haar ordnet, wäre gut gewählt: bekanntlich war Fernande, wie John Richardson beschreibt, sehr auf ihre Schönheit bedacht.³⁴

Klassische Figuren beschäftigen Picasso wieder verstärkt am Beginn der 20er Jahre, als viele Künstler nach der Erfahrung des Ersten Weltkriegs die avantgardistischen Experimente des vorigen Jahrzehnts zugunsten herkömmlicher Ausdrucksmittel aufgeben und ein neuer, wenngleich heterogener Klassizismus in Europa sich durchsetzt. Unter dem Titel »Chaos and Classicism« hat sich eine Ausstellung des Guggenheim Museums 2010 mit diesem auch politisch brisanten Thema befasst.³⁵ Bei Picasso ist zu bedenken, dass er im Laufe seiner Karriere selten exklusiv in nur einem Stil gearbeitet hat. Wichtig in unserem Zusammenhang ist auch, dass er 1917 Neapel und Pompeji besucht, 1919 in London die Parthenonskulpturen sieht. Man muss sich bei diesen Bildern vergegen-

28 Barcelona, Museo Picasso: Green – Daehner 2012, 146 Taf. 56A.

29 New York, Museum of Modern Art: Cowling 2002, 141–144 Abb. 116.

30 Bol 2004, 2 f. Abb. 2 a–e.

31 Vgl. Cowling 2002, 143 f. Abb. 120.

32 Zum Typus: Kunze 2002, 108–121. 257–259 Abb. 52–57 Taf. 17 f.; Replikenverzeichnisse: Lullies 1954, 10–17 Nr. 1–27 und Kunze 2002, Anm. 581.

33 Green – Daehner 2011, Taf. 60.

34 Richardson 2007, 309–325.

35 Silver 2010.

wärtigen, dass ihnen der Kubismus vorausgeht, ja zugrunde liegt. Das sieht man den Figuren auch durchaus an: Sie haben bei aller Klassizität in den Posen oder der Kleidung anatomisch unwahrscheinliche Körper mit plumpen Proportionen und undifferenzierten Händen und Füßen. Vor allem ist die Perspektive häufig verzerrt und uneinheitlich. Das alles trägt aber auch dazu bei, dass die Figuren die Schwere von Statuen besitzen. In *La Source* (Taf. 3,2) manipuliert Picasso die Proportionen so, dass die übergroßen Gliedmaßen und der kleine Kopf der Gestalt skulpturale Monumentalität verleihen.³⁶ Wie die hellenistische Ariadne liegt sie auf einen Felsen gebettet, der einer Statuenplinthe ähnlich genau auf die Figur zugeschnitten ist, so als sei er mit ihr verwachsen.

Picassos monumentale Frauengestalten dieser Zeit erscheinen als statueske Göttinnen mit idealen Gesichtern, wenngleich etwas groben Zügen, Gewichtheberarmen und dicken Fingern. Bei der *Sitzenden Frau* (Abb. 5) sind auch die vorstehenden, kantig geschnittenen Lider ganz bildhauerisch geformt.³⁷ Diese schwer lastende, wenig individuelle Frau hat viel von den sitzenden weiblichen Figuren auf griechischen Grabreliefs des späten 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Wie in den meisten Fällen lässt sich ein spezifisches antikes Vorbild bei Picasso nicht bestimmen. Ob hier eine konkrete Person in seinem Leben gemeint ist, muss ebenfalls offenbleiben; wenn ja, dann kennen wir sie nicht. Die Grabreliefs repräsentieren bei aller Typisierung konkrete Personen, die oft durch Inschriften benannt sind. Nicht selten sind es die Verstorbenen, die sitzend und dann überproportioniert erscheinen gegenüber ihren Angehörigen, mit denen sie in Verbundenheit dargestellt sind. Die Sitzende auf einem Fragment in Malibu gehörte zu einer solchen Szene von ursprünglich mindestens drei Personen (Abb. 6).³⁸ Erst in ihrer modernen Isolierung wirkt sie nun ähnlich melancholisch wie die Frau in Picassos Gemälde. Elizabeth Cowling hat darauf hingewiesen, dass diese Stimmung in der Kunst der frühen 20er Jahre als eine Reaktion auf das Trauma und die Verluste des ersten Weltkriegs verstanden werden kann.³⁹ In diesem Sinne wäre auch Picassos Bild ein Epitaph.

Die Überlagerung der Kategorien Porträt und Idealbild kehrt wieder an einer der seltenen klassischen Plastiken in Picassos Werk. Die

³⁶ Moderna Museet, Stockholm: Green – Daehner 2011, Taf. 64.

³⁷ Green – Daehner 2011, 129. 154 Nr. 50 Taf. 68.

³⁸ J. Paul Getty Museum 73.AA.122: Grossman 2001, 52 f. Nr. 18.

³⁹ Cowling 2002, 429 f.



5 Pablo Picasso, Sitzende Frau, 1921. Öl auf Leinwand, 116 × 73 cm. Stuttgart, Staatsgalerie 2562

Bronzeskulptur *Kopf einer Frau (Marie-Thérèse)*⁴⁰ entstand 1931 als Teil einer Serie kolossaler Köpfe, deren Formen sich zunehmend voneinander lösen bis an die Grenze einer abstrakten Komposition. Zu dieser Zeit war Picassos Affäre mit der jungen Marie-Thérèse Walther niemandem bekannt. Was am Gesicht des Bronzekopfes klassisch geprägt erscheint – die hohen Jochbeine, die weit gestellten Augen und das geradlinige griechische Profil – entsprach in der Tat individuellen Zügen der Marie-Thérèse.⁴¹ Die Frisur, in der antiken Plastik gemeinhin als Melonenfrisur

⁴⁰ Privatbesitz: Richardson – Widmaier Picasso 2011, 87 Abb. 60 Taf. auf S. 150–155.

⁴¹ s. z. B. das Porträtfoto in Richardson – Widmaier Picasso 2011, 209.



6 Fragment eines Grabreliefs, attisch, ca. 330 v. Chr. Marmor, H. 96,5 cm. Malibu, J. Paul Getty Museum 73.AA.122

bezeichnet, lässt den Archäologen aufmerken. Die bekanntesten Beispiele dafür sind die sogenannten Herkulanerinnen: römische Neuauflagen griechischer Frauenporträts des späten 4. Jahrhunderts v. Chr.⁴² Die Mode wurde bis ans Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. gelegentlich wieder aufgelegt, wie wir von römischen Frauenporträts wissen.⁴³ Im

42 Daehner 2008; Knoll – Vorster 2013, 170–183 Nr. 33–35. Ein Einsatzkopf in Malibu (56.AA.19; Grossman 2001, 63–65 Nr. 22; Green – Daehner 2011, Taf. 16), der in der Ausstellung Picassos monumentaler Bronze gegenüberstand, gehörte zu einem griechischen Grabrelief aus der Zeit, in der die Melonenfrisur zuerst in Mode kam.

43 Ziegler 2000.

Paris der frühen 30er Jahre jedoch war das, soweit ich es beurteilen kann, nicht en vogue. Die Frisur, die in der Antike vorrangig die Frau der bürgerlichen Oberschicht kennzeichnete, wird von Picasso als überindividuelles Göttinnenattribut verwendet.

III FERNAND LÉGER

Auf gänzlich andere Weise als Picasso versucht Fernand Léger (1881–1955) Anfang der 20er Jahre den analytischen Kubismus mit der klassischen Figur zu vereinbaren, und zwar anhand der Kauernden Aphrodite, die uns bereits bei Picasso begegnet ist. In dem Bild *Kniende Frau* (1921)⁴⁴ bleibt bei aller Zerlegung des weiblichen Körpers die klassische Pose erkennbar; sie ist es, die der Komposition vor einem flachen geometrischen Hintergrund ohne jegliche Raumillusion die Stabilität verleiht. Aus der momenthaft bewegten Aphrodite wird eine mechanische Konstruktion gebogener Metallplatten. Im nächsten Schritt setzt Léger die antike Figur gegen einen uniformen Hintergrund und befreit sie von jeglichen Raumbezügen (Taf. 4). Zugleich ist ihre Haltung extrem kontrolliert, und nichts bricht aus dem kompakten Kontur aus, der in das rote Rechteck eingespannt ist. Mit den Mitteln der Werbefgrafik kriecht Léger eine moderne Ikone, die aber mit ihrer Nacktheit, der weißen Haut und dem Schönheitstopos des wallenden Haars immer noch eine klassische Aphrodite bleibt.

Gemeinsam mit Le Corbusier betreibt Léger ein Projekt der Perfektionierung, wie sie in der griechischen Klassik verwurzelt ist.⁴⁵ »Besser als die Epoche des Perikles sind wir gerüstet, das Ideal der Perfektion zu erreichen«, lautet Le Corbusiers Credo, das auf industrielle Fertigung und die Präzision von Maschinen setzt.⁴⁶ Léger verfolgt das Ideal derweil auch im Handwerklichen seines Schaffensprozesses. Bis zu einem »état définitif«, dem endgültigen Zustand, beginnt er seine Bilder mehrfach wieder von vorn, anstatt sie auf der gleichen Leinwand zu revidieren. Die monumentale *Frau mit Vase* von 1927⁴⁷ ist solch ein finaler Zustand (und vom Künstler auf der Rückseite so bezeichnet), dem im

⁴⁴ Art Gallery of Ontario, Toronto: Green – Daehner 2011, Taf. 39.

⁴⁵ Vgl. Green 2011b, 93–105, bes. 94 f.

⁴⁶ Ozenfant – Jeanneret 1918, 28 (Übers. Verf.).

⁴⁷ Solomon R. Guggenheim Museum, New York: Green – Daehner 2011, Taf. 45.

Zeitraum von drei Jahren zwei Versionen vorausgegangen waren.⁴⁸ Die Grenzen von Körper und Objekt sind verwischt, weil Léger beide einer architektonischen Ordnung unterwirft. Der Unterkörper der Frau ist ein kannellierter Säulenschaft; das Vasenprofil setzt den Aufriss nach oben fort und komplettiert rechts den Rumpf der Frau. Antike wird in Légers Bildern vor allem als Ordnung und neue Klassizität inszeniert, ein Kanon der Moderne, der die Werte der Klassik bestätigt, wenngleich mit einer neuen Ästhetik versieht.

IV FRANCIS PICABIA

Francis Picabia (1879–1953) – Maler, Dichter, Surrealist, Dada-Künstler – schärft seinen Sarkasmus an der Antike, wenn er ihre Existenz nicht gleich ganz leugnet, und verhöhnt den Klassizismus seiner Kollegen, darunter Picasso. »Keiner weiß mehr, was er machen soll, also rufen sie ›Es lebe der Klassizismus!‹« sagt er 1923.⁴⁹ Das bringt sein Bild *Dresseur d'animaux* aus dem gleichen Jahr (doch von Picabia 15 Jahre in die Zukunft datiert!) schön auf den Punkt.⁵⁰ Angesichts der Eule als einem Symbol für die klassische Welt lässt sich die Peitsche des Dompteurs als die Knute des Klassizismus deuten, mit der die vierbeinigen Künstler »zurück zur Ordnung« getrieben werden.⁵¹ Unter dem Begriff des »rappel a l'ordre«, 1926 von Jean Cocteau geprägt,⁵² hat man die klassizistischen Strömungen in der europäischen Avantgarde später gern subsumiert.⁵³ Ein gescheckter Hund, der auf seinen Hinterläufen steht, scheint es seinem Herrn besonders recht machen zu wollen.⁵⁴ Er taucht auf dem Aquarell *Am Strand* (1926/27) wieder auf, das einige berühmte Statuen des Neapler Nationalmuseums in Badeanzügen versammelt zeigt,

⁴⁸ Bauquier 1992, Nr. 361; Bauquier 1994, Nr. 527.

⁴⁹ F. Picabia, *Le Salon des Indépendants, La vie moderne*, 11. Februar 1923, 1; zitiert nach Martin – Seckel 1976, 112–113 (Übers. Verf.).

⁵⁰ Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou: Green – Daehner 2011, 108 Abb. 33.

⁵¹ Vgl. Pierre 2002, 182.

⁵² Cocteau 1926.

⁵³ Vgl. vor allem Buchloh 1981; Silver 1989.

⁵⁴ Borràs 1985, 240. 270 Abb. 460–463, sieht das Vorbild für diesen Hund in einer entsprechenden Figur der Gruppe des Farnesischen Stiers.

darunter den Herakles Farnese, an dessen Finger der Hund schnuppert.⁵⁵ Wie auf diesem Blatt tauchen Neapler Antiken in den folgenden Jahren gehäuft in Picabias Werken auf, wenn auch nicht mehr als Karikaturen.

Mitte der 20er Jahre zieht sich Picabia dauerhaft, also nicht nur im Winter, von Paris an die französische Riviera zurück, offenbar im Bruch mit der Avantgarde.⁵⁶ Dort beginnt er in einem völlig neuen Stil zu malen, die sogenannten *Transparences* – quasi durchsichtige Bilder, in denen kunsthistorisch heterogene Vorlagen als Umrisse über- und ineinander geschichtet sind: große Gesichter und Hände aus Renaissancegemälden, vor allem von Botticelli und Piero della Francesca, allerlei Vögel und anderes Getier sowie üppige Vegetation.⁵⁷ So wie es aussieht, ist hier alles geborgt. Hinzu kommen antike Skulpturen und pompejanische Fresken, die in der Regel am Grunde der Stratigrafie zu liegen kommen. Bei *Atrata* etwa ist das die Statue des Atlas Farnese aus Neapel, der in rotem Umriss erscheint und von weiteren Figuren, Gesichtern, einem Ziegenbock und einem Vogel sowie zahlreichen Händen überlagert wird.⁵⁸ Diese Bilder befremden die Zeitgenossen, begeistern aber den Kunsthändler Leonce Rosenberg, der Picabia beauftragt, in diesem neuen Stil ein Zimmer seiner Pariser Wohnung auszugestalten.⁵⁹ Picabia liefert mehrere Bilder, darunter drei, die in der Ausstellung in Malibu zum ersten Mal wieder vereint waren, nachdem sie das Apartment der Rosenbergs verlassen mussten. Sie hingen dort nur wenig mehr als ein Jahr. Die Bilder mit den seltsamen Namen *Salicis*, *Pavonia* und *Rubi* sind wie ein Triptychon angelegt, wurden aber an verschiedene Käufer abgegeben. Vor kurzem hat man herausgefunden, dass die Namen die wissenschaftlichen Bezeichnungen für Schmetterlingsarten sind, die Picabia einem Naturführer entnommen hatte.⁶⁰ Da ihre Bildquellen bis heute nicht völlig geklärt sind, sollen hier zwei der Gemälde näher vorgestellt werden.

Zunächst *Rubi* (Abb. 7):⁶¹ Längst hatte man erkannt, dass darin die römische Gruppe eines Eros mit Delfin, wiederum aus Neapel, vor-

⁵⁵ Green – Daehner 2011, 109 Abb. 34.

⁵⁶ Camfield 1979, 215 f.

⁵⁷ Daehner 2011b, 109–133 Taf. 48–56.

⁵⁸ Green – Daehner 2011, Taf. 53.

⁵⁹ Dazu Derouet 2000, 21–28.

⁶⁰ Pierre 2002, 234–236.

⁶¹ Privatbesitz Inna Salomon, Paris: Green – Daehner 2011, 110. 153 Nr. 36 Taf. 51.



7 Francis Picabia, Rubi, ca. 1928/29. Öl auf Sperrholz, 150 × 90 cm. Paris, Sammlung Inna Salomon



8 Eros und Delfin, Ansicht von vorn (nach der antiken Statue der Sammlung Farnese, Neapel, Museo Archeologico Nazionale 6375) vor 1825. Kupferstich

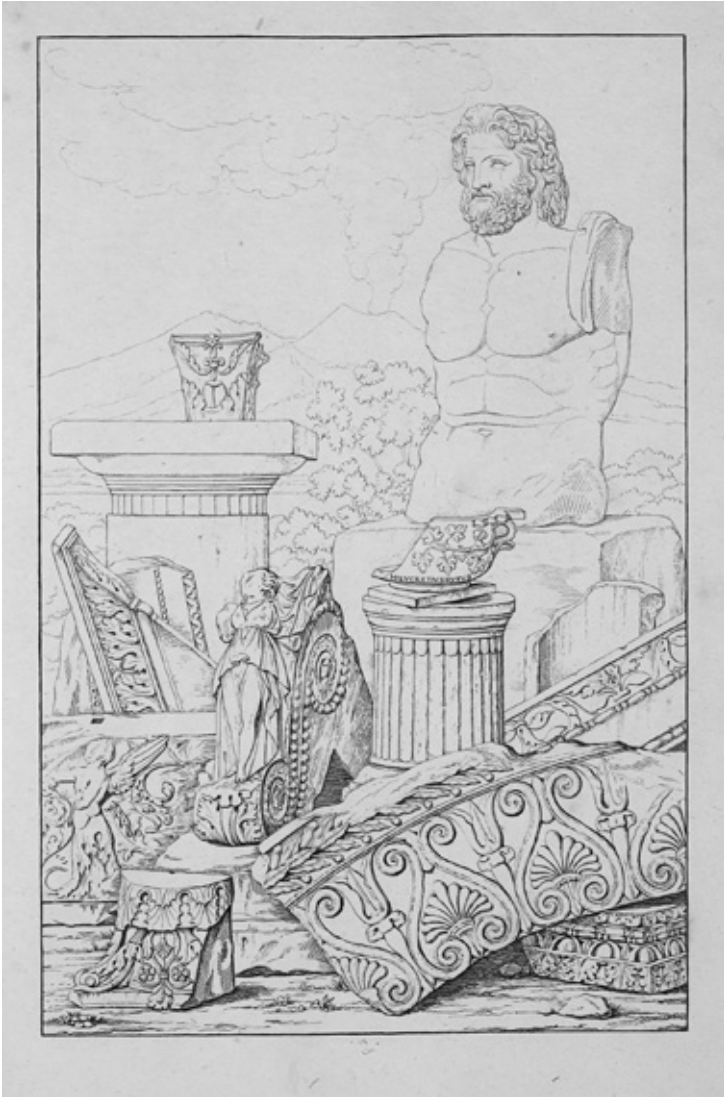
kommt. Bislang unzureichend erklärt blieb aber der Umstand, dass Picabia die antike Skulptur in zwei verschiedenen Ansichten, von vorn und von hinten, in seine Komposition integriert: Der Kopf des Delfins mit dem Gesicht des Eros erscheint in der rechten unteren Ecke des Bildes, abgeschnitten vom Rest der Figur, die nun um 180 Grad gedreht auf den Füßen steht und deren Arme sich nach oben strecken, wo sie nach einer Rose zu greifen scheinen und Botticellis Dante-Porträt einschließen. An der römischen Statue entspricht dies allerdings der Rückseite, denn der Körper des Eros ist so stark gebogen, dass sein Gesicht und Bauch auf gegenüberliegenden Ansichten erscheinen. Woher kannte Picabia diese Ansichten?



9 Eros und Delfin, wie Abb. 8, Ansicht von hinten

Dass er je in Neapel war, wo er das Original hätte sehen können, ist nicht bekannt. Als alternative Vorlagen bleiben demnach ein Abguss oder gedruckte Abbildungen. Letztere fanden sich jetzt in dem Stichwerk *Real Museo Borbonico* – ein weitgehend vollständiger Katalog des Königlichen Museums in Neapel, der zwischen 1824 und 1857 in 16 großformatigen Bänden publiziert wurde.⁶² Darin ist *Eros und Delfin* eine der wenigen

⁶² Real Museo Borbonico 1824–1857; vollständig in der Digitalen Bibliothek der Universität Heidelberg, <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museoborbonico>>.



10 Ferdinando Mori, Antiker Torso und Architekturfragmente vor Vesuvlandschaft, ca. 1827. Kupferstich

Skulpturen, die in mehr als einer Ansicht illustriert sind (Abb. 8–9).⁶³ Einmal fündig geworden, lassen sich schnell weitere Vorlagen für Transparenz-Bilder in diesem Stichwerk identifizieren,⁶⁴ von dem Picabia vermutlich mehrere Bände besaß und gehörig ausschaltete.

So etwa für das *Rubi* benachbarte Bild *Pavonia* (Taf. 5.1):⁶⁵ Hier hat sich Picabia – von den Figuren einmal abgesehen – für alles dekorative Beiwerk ganz schamlos bei einem der stimmungsvoll aus antiken Fragmenten arrangierten Frontispize Ferdinando Moris bedient, das den dritten Band der Reihe eröffnet (Abb. 10).⁶⁶ Noch der kleinste Schnörkel in *Pavonia* findet sich in einem der Architekturfragmente vorgegeben. Im *Museo Borbonico*, dem heutigen Museo Archeologico Nazionale, waren damals zusammen mit den Antiken der Sammlung Farnese und den herkulanisch-pompejanischen Grabungsfunden auch die Gemälde alter Meister untergebracht, und sie finden sich entsprechend im Sticherwerk wieder: lose zwischen die Antiken gestreut und oft entgegen jeder thematischen Ordnung. Von daher verwundert es nicht, dass auch die Gemälde von Picabia verarbeitet wurden. Die Identifizierung dieser Stiche wirft nun ein neues Licht nicht nur auf Picabias innovativen Umgang mit Vorlagen, sondern vor allem auf den Ursprung der Transparenz-Bilder. Wurden bislang vor allem foto- und kinematografische Techniken als Anregung für diese Bilder angesehen,⁶⁷ so sollten jetzt Kupferstiche, die ja bereits wohlfeile transparente Umrisszeichnungen sind, als Inspiration für Picabias eklektische Stratigrafien diskutiert werden. Diese Stiche unterscheiden in der Wiedergabe nicht zwischen einem Renaissancegemälde, einer antiken Statue oder einem Fresko aus Pompeji. Und solche Unterschiede waren für Picabias Zwecke auch nicht relevant.

In einem späteren Bild der Transparenz-Serie deutet er die sogenannte Orest-Elektra-Gruppe in Neapel zu *Adam und Eva* um.⁶⁸ Dabei greift er jedoch in die Vorlage ein, verändert Frisuren und Gesichter, übersteigert die Posen und kehrt so zu der Ironie zurück, die er früher

⁶³ Real Museo Borbonico II 1825, Taf. 9–10, <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museoborbonico1825/0049>>; <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museoborbonico1825/0051>>.

⁶⁴ z. B. Bd. 2, Taf. 36; Bd. 3 Taf. 21. 26. 35; Bd. 4, Taf. 3. 8. 22. 37; Bd. 5, Taf. 1. 16. 32. 52 etc. Dazu Verf. demnächst ausführlich.

⁶⁵ Privatbesitz David and Angella Nazarian, Los Angeles: Green – Daehner 2011, 110. 153 Nr. 37 Taf. 50.

⁶⁶ Real Museo Borbonico III 1827, Frontispiz (S. 7), <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museoborbonico1827/0007>>.

⁶⁷ vgl. Wilson 1989, 13 (mit einem entsprechenden Zitat Gertrude Steins).

⁶⁸ *Adam und Eva*, ca. 1931. Öl auf Leinwand, Privatbesitz: Green – Daehner 2011, 113 Taf. 56; zur Orest-Elektra-Gruppe, s. auch Daehner 2014, 297–300 Abb. 12.

der Antike gegenüber an den Tag gelegt hatte. Die Ausschlichtung von ready-mades, denn als solche muss man diese Kupferstiche ja bezeichnen, und seine komplexe Zitiertechnik lassen Picabia in jedem Fall als einen Pionier postmoderner Bildverfahren erscheinen. Im Rahmen der Ausstellung »Modern Antiquity« wurden seine mehr als 80 Jahre alten Bilder von vielen erstaunten Betrachtern als »very contemporary« empfunden. Diese Erfahrung und ein Enthusiasmus für Picabia schlagen sich bei zeitgenössischen Künstlern wie David Salle und Sigmar Polke nieder, zuletzt besonders auffällig bei Jeff Koons und seiner aktuellen Gemälde-Serie *Antiquity*, die sich ganz unmittelbar auf die Transparenz-Bilder zurückführen lässt.⁶⁹ Das genaue Verhältnis zwischen beiden Künstlern in Bezug auf die Antike bedarf allerdings noch der Untersuchung: So distanzlos wie Koons hat sich Picabia wohl nie der Antike genähert.

Ein Blick auf die Nachkriegszeit soll diese Betrachtungen abschließen, und zwar speziell auf ein Gemälde von Leon Golub (1922–2007) in der Galerie Neue Meister in Dresden: *Male Figure* von 1958 (Taf. 5.2).⁷⁰ Der in Chicago geborene Künstler hielt sein gesamtes Schaffen hindurch an der Figur fest. In den 1950er Jahren lebte Golub zeitweilig in Europa, zunächst in Italien, wo er die archäologischen Museen in Florenz und Neapel für sich entdeckte; dann in Paris. An der spätromischen Kunst beschäftigten ihn Monumentalität und Macht. Aber sein Gegenstand sind Körper, vor allem männliche, seine Themen Gewalt und Verletzlichkeit.⁷¹ Golubs *Male Figure* hat den Torso von Milet im Louvre zum Vorbild.⁷² Das ist jener »Archaische Torso Apollos« in Rilkes berühmtem Sonnett von 1908, über das Georg Braungart in seinem Beitrag referiert.⁷³ Was passiert mit der antiken Skulptur in Golubs Gemälde? Dass es sich um einen Torso handelt, ist durch den komprimierten Bildausschnitt zunächst verschleiert, wird aber durch den Schnitt am Hals unmissverständlich. Die Maltechnik, bei der Lack zum grossen Teil wieder von der Leinwand gekratzt wird, gibt dem Körper eine taktile und instabile Oberfläche, also nicht ein »Flimmern« von innen heraus wie bei Rilke 50 Jahre und zwei Weltkriege zuvor, sondern eine von außen her angreifbare Haut. Golub hat sich in seinen Bildern gezielt mit der Skulptur

⁶⁹ Pissarro 2012.

⁷⁰ Bischoff – Sommer 2010, Bd. 1, 523; Bd. 2, 132; Bischoff – Woelk 2010, 94 (D. Elger).

⁷¹ Dazu Golub 1997, 193 f.

⁷² Paris, Louvre Ma 2792: Bol 2004, 1 f. Abb. 1 a–e.

⁷³ Vergleiche den Beitrag von Georg Braungart in diesem Band, 358–363.

auseinandergesetzt, ohne selbst bildhauerisch zu arbeiten: »If I actually made sculptures of these things«, sagte er, »it wouldn't be as interesting as the idea of paintings dealing with sculpture, dealing with man, dealing with existentialism [...] So that the idea of painting in relationship to sculpture is a better idea for me than to make the sculpture itself.«⁷⁴ Das bestätigt sich bei der entscheidenden Transformation: Golub gibt dem Torso sein »unerhörtes Haupt« zurück. Der wie von Schrecken geweitete und zugleich stechende Blick macht es ganz unerträglich, sich dazu einen zerbrochenen oder zerschnittenen Körper vorzustellen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, mit dem Beginn der Moderne, wird der Torso ja nicht mehr als Bruchstück, sondern als eine Einheit, etwas Totales wahrgenommen. Golubs Bild verweist auf ein Paradox: Erst durch Hinzufügen des Kopfes wird ein Torso wieder *un*-vollständig – ein verletzter Körper. Die so wiedergewonnene Verletzlichkeit macht aus der antiken Skulptur nicht nur eine moderne Schöpfung, sondern einen atmenden, gegenwärtigen Körper.

In grober Zusammenfassung lässt sich festhalten: Im Werk der hier betrachteten modernen Künstler bilden klassische Skulpturen konkrete Ansatzpunkte für eine Avantgarde, die die Antike nicht als Erbe vereinnahmt, sondern sie transformiert, neu definiert und letztlich modernisiert. Daraus resultiert eine wenngleich heterogene Ästhetik, die sich umgekehrt auf die Wahrnehmung und Wertschätzung antiker Kunst selbst ausgewirkt hat: Das Bild, welches wir uns heute von der Antike machen, wurde so nachhaltig von den Künstlern der klassischen Moderne geprägt, dass antike Skulpturen und Objekte oft selbst modern erscheinen – eine Modernität der Antike als Zeichen von Vertrautheit und als Maßstab kultureller Akzeptanz. Ohne den Bezug und die Brücke zur Moderne bleibt die Antike unverständlich oder, um es mit Picabia auszudrücken, »es gibt keine Antike«.⁷⁵

⁷⁴ Interview mit Irving Sandler, zitiert in: Golub 1974, o.P. [17].

⁷⁵ Undatiertes Ms. (ca. 1932), Léonce Rosenberg Archiv, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; zitiert in Derouet 2000, 79 (Übers. Verf.).

 ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Foto Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY.

Abb. 2 nach: Green – Daehner 2011, 76 Taf. 21.

Abb. 3 nach: Green – Daehner 2011, 132 Taf. 58.

Abb. 4 Fototek, Archäologisches Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.

Abb. 5 nach: Green – Daehner 2011, 142 Taf. 68.

Abb. 6 nach: Green – Daehner 2011, 62 Taf. 15.

Abb. 7 nach: Green – Daehner 2011, 118 Taf. 51.

Abb. 8-10 Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles (83-B6998 v.1-3).

Taf. 2.1 J. Paul Getty Trust, 2012 (Foto: Tahnee Cracchiola).

Taf. 2.2 nach: Green – Daehner 2011, 79 Taf. 24.

Taf. 3.1 nach: Green – Daehner 2011, 88 Taf. 33.

Taf. 3.2 nach: Green – Daehner 2011, 138 Taf. 64.

Taf. 4 nach: Green – Daehner 2011, 101 Taf. 42.

Taf. 5.1 nach: Green – Daehner 2011, 117 Taf. 50.

Taf. 5.2 Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut, SKD).

 LITERATURVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Periodika und Zeitschriften richten sich nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (www.dainst.org/medien/de/richtlinien_abkuerzungen.html); die der antiken Autoren nach dem Verzeichnis im Neuen Pauly (Bd. 1 und 3).

Baldacci 2003

P. Baldacci (Hrsg.), Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927–1929. Ausstellungskatalog Varese (Mailand 2003).

Bauquier 1992

G. Bauquier, Fernand Léger. Catalogue raisonné. 1920–1924 (Paris 1992).

Bauquier 1994

G. Bauquier, Fernand Léger. Catalogue raisonné. 1925–1928 (Paris 1994).

Bischoff – Sommer 2010

U. Bischoff – D. Sommer (Hrsg.), Galerie Neue Meister. Illustrierter Katalog in zwei Bänden. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Köln 2010).

Bischoff – Woelk 2010

U. Bischoff – M. Woelk (Hrsg.), Das neue Albertinum. Kunst von der Romantik bis zur Gegenwart (Dresden 2010).

Bol 2004

P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004).

Borràs 1985

M. L. Borràs, Picabia (London 1985).

Braun 2001

E. Braun, Kitsch and the Avant-Garde. The Case of de Chirico, in: H. D. Christensen u. a. (Hrsg.), Rethinking Art Between the Wars. New Perspectives in Art History (Kopenhagen 2001) 73–90.

Buchloh 1981

B. Buchloh, Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting, October 16, 1981, 39–68.

Buffalo 2011

The Long Curve. 150 Years of Visionary Collecting at the Albright-Knox Art Gallery. Ausstellungskatalog Buffalo, New York (Mailand 2011).

Camfield 1979

W. Camfield, Francis Picabia. His Art, Life and Times (Princeton 1979).

Catoni 1990

M. L. Catoni, Parigi 1904. Picasso ›Iberico‹ e le Demoiselles d'Avignon, Bollettino d'arte 62–63, Juli–October 1990, 117–130.

Cocteau 1926

J. Cocteau, Le rappel à l'ordre (Paris 1926).

Cowling 2002

E. Cowling, Picasso. Style and Meaning (London 2002).

Daehner 2008

J. Daehner (Hrsg.), Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden (München 2008).

Daehner 2011a

J. Daehner, Antiquities Made Modern. Double Takes at Ancient Art, in: Chr. Green – J. Daehner, Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia. Ausstellungskatalog Malibu (Los Angeles 2011) 43–63.

Daehner 2011b

J. Daehner, Francis Picabia. *Transparent Strata and Classical Bodies. 1922–31*, in: Chr. Green – J. Daehner, *Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia. Ausstellungskatalog Malibu (Los Angeles 2011)* 109–133.

Daehner 2014

J. Daehner, Faustinas Liebhaber. *Vom Mythenbild zur historischen Fiktion*, in: D. Boschung – L. Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel. Archäologische Fallstudien und medienwissenschaftliche Reflexionen, Morphomata 19 (Paderborn 2014)* 281–307.

Derouet 2000

Chr. Derouet (Hrsg.), Francis Picabia. *Lettres à Leonce Rosenberg. 1929–1940 (Paris 2000)*.

Engberg 2006

S. Engberg, Kiki Smith. *A Gathering, 1980–2005. Ausstellungskatalog Minneapolis (Minneapolis 2006)*.

Golub 1974

Museum of Contemporary Art, Chicago, Leon Golub: *A Retrospective Exhibition of Paintings from 1947 to 1973. Ausstellungskatalog Chicago, (Chicago 1974)*.

Golub 1997

L. Golub, *I Retain Belief...*, unpublizierter Text. 1958, in: H.-U. Obrist (Hrsg.), Leon Golub. *Do Paintings Bite? Selected Texts. 1948–1996 (Ostfildern 1997)* 193 f.

Green 2011a

Chr. Green, Giorgio de Chirico. *Enigmas and Lies*, in: Chr. Green – J. Daehner, *Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia. Ausstellungskatalog Malibu (Los Angeles 2011)* 65–71.

Green 2011b

Chr. Green, Fernand Léger. *»Mass-Produced« Classics. 1920–1935*, in: Chr. Green – J. Daehner, *Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia. Ausstellungskatalog Malibu (Los Angeles 2011)* 93–105.

Green - Daehner 2011

Chr. Green – J. Daehner, *Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia. Ausstellungskatalog Malibu (Los Angeles 2011)*.

Green - Daehner 2012

Chr. Green – J. Daehner, *Une moderne Antiquité. Ausstellungskatalog Antibes (Paris 2012)*.

Grossman 2001

J. B. Grossman, *Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Villa (Los Angeles 2001)*.

Knoll - Vorster 2013

K. Knoll – Chr. Vorster (Hrsg.), Die Porträts. Katalog der antiken Bildwerke 3. Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden (München 2013).

Kunze 2002

Chr. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002).

Lullies 1954

R. Lullies, Die kauernde Aphrodite (München 1954).

Martin - Seckel 1976

J.-H. Martin – H. Seckel (Hrsg.), Francis Picabia. Ausstellungskatalog Paris (Paris 1976).

Ozenfant - Jeanneret 1918

A. Ozenfant – C.-E. Jeanneret (Le Corbusier), Après le cubisme (Paris 1918).

Papini 2007

M. Papini, *Decorum* antico e moderno. La »Hall des Gladiateurs« di Casa Rosenberg a Parigi e i mosaici a soggetto anfiteatrale nei *trichlinia* di epoca imperiale, in: F. Hölscher – T. Hölscher (Hrsg.), Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück. Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom, 15. – 17. März 2004 (Heidelberg 2007) 251–270.

Pierre 2002

A. Pierre, Francis Picabia. La peinture sans aura (Paris 2002).

Pissarro 2012

J. Pissarro, Jeff Koons' Serie *Antiquity*. Reflexionen über Akzeptanz, in: M. Ulrich u. a. (Hrsg.), Jeff Koons the Painter. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (Ostfildern 2012) 29–38.

Real Museo Borbonico I 1824 - XVI 1857

Antonio Niccolini (Hrsg.), Real Museo Borbonico 1–16 (Neapel 1824–1857).

Richardson 2007

J. Richardson, A Life of Picasso. The Prodigy. 1881–1906 (New York 2007).

Richardson - Widmaier Picasso 2011

J. Richardson – D. Widmaier Picasso, L'amour fou. Picasso and Marie-Thérèse. Ausstellungskatalog New York (New York 2011).

Schuster 1991

P. K. Schuster, Melencolia 1. Dürers Denkbild (Berlin 1991).

Silver 1989

K. E. Silver, Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War. 1915–1925 (Princeton 1989).

Silver 2010

K. E. Silver, *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany. 1918–1936*. Ausstellungskatalog New York (New York 2010).

Smith 2011

M. W. Smith, Albright-Knox Art Gallery. *Highlights of the Collection* (London 2011).

Taylor 2002

M. Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*. Ausstellungskatalog Philadelphia (London 2002) 12–50.

Wilson 1989

S. Wilson, *Francis Picabia. Accommodations of Desire. Transparencies. 1924–1932*. Ausstellungskatalog New York (New York 1989).

Wolf 2002

C. M. Wolf, *Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption* (Hamburg 2002).

Zayas 1923

M. de Zayas, *Picasso Speaks, The Arts*, Mai 1923, 315–326.

Ziegler 2000

D. Ziegler, *Frauenfrisuren der römischen Antike. Abbild und Realität* (Berlin 2000).

MORITZ WOELK (KÖLN)

MENSCH UND GOTT ZUGLEICH. DIE EINHEIT DES WIDERSPRÜCHLICHEN IN STATUEN DES MITTELALTERS

Für Ursel Berger¹

Christianity has long hesitated to employ visual representations of the horror of Christ's crucifixion. As late as the 10th century, however, the crucifix – next to the enthroned Madonna and Child – became by far the most important statue of Jesus Christ. This is astonishing insofar as the image of the tormented Christ does not at all correlate with the ancient statues of sovereign rulers and gods. A particular challenge for Christian art was to resolve in this type of image the contradiction of the dual natures – human and divine – united in the person of Christ. The struggle to simultaneously represent dying and the overcoming of death and to capture both passive and active elements

1 Eine erste Version der in diesem Beitrag skizzierten These wurde am 23. November 2012 unter dem Titel »Von der Transzendenz zur Immanenz? Kreuz und Kruzifix im Mittelalter und in der Moderne« auf dem Kolloquium SkulpturenStreit vorgestellt, das zu Ehren von Dr. Ursel Berger zum Abschluss ihrer über 30-jährigen Dienstzeit als Direktorin des Georg Kolbe Museums in Berlin abgehalten wurde. Die Fragestellung des damals bereits geplanten Morphomata-Kolloquiums im März 2013 gab die Anregung zu dem Thema, weshalb die Publikation in diesem Band erfolgt, als ein Post-scriptum zur Festschrift für die hochgeschätzte Kollegin. Der in Berlin präsentierte Ausblick auf die Kunst des 20. Jahrhunderts hätte den hier gesetzten Rahmen gesprengt und kann vielleicht bei anderer Gelegenheit nachgeliefert werden.

in one figure has yielded a special artistic form that could be subsumed under the term »transcendent statue.« Taking the crucifix as a point of departure, this paper attempts to illuminate this special contribution of medieval art to the statue as an artistic form while also venturing a glance at other image types.

Die Skulptur in der christlichen Kunst des Mittelalters ist bekanntlich in aller Regel architekturgebunden. Bei der Bauskulptur der Romanik handelt es sich vor allem um Reliefplastik an den Fassaden und Portalen der Kirchen sowie an Kapitellen. In der Frühgotik der Ile-de-France kommt um 1140 zur traditionellen Reliefskulptur der Typ der Gewändestatue hinzu, bei dem stehende Figuren säulenartigen Baugliedern zugeordnet werden (Abb. 1). Seit Wilhelm Vöges grundlegendem Werk hat sich die Kunstgeschichtsforschung des 20. Jahrhunderts dem Wechselverhältnis zwischen Figur und Architektur gewidmet. In der Entwicklung der gotischen Skulptur ist eine allmähliche Loslösung und Herausschälung der Figuren aus ihrer architektonischen Umrahmung zu beobachten. An der grundsätzlichen Gebundenheit der Figur an die Architektur und an ihrer Unselbständigkeit, verglichen mit einem antiken Standbild, ändert das jedoch nichts. Bis in die Renaissance hinein wurde das Spannungsverhältnis zwischen Figur und Architektur von den Künstlern auf vielfältige Weise genutzt, um sowohl die Architektur zu verlebendigen und mit Sinn aufzuladen, als auch die Wirkung der Figuren zu steigern, ihnen eine besondere Würde oder einen prägnanteren Ausdruck zu verleihen.²

Hans Jantzen sah 1925 den Unterschied zwischen einer antiken Statue und einer gotischen darin, dass zum Grundgefühl der antiken Statuarik die sinnfällige Erfassung der Schwere des Körpers gehört: »Die klassische antike Statue ist der vom Willenszentrum des Menschen her bewegte Leib, dessen aufgerichtete Last in sich harmonisch ruht. Die Termini Statik, Ponderation, Kontrapost bezeichnen die aus dieser Auffassung sich entwickelnden Begriffe.« Die nordalpine gotische Statue dagegen sei zwar ebenfalls leiblich, aber in ihrem Wesen nicht gebunden an die sinnliche Vorstellung von der Köperschwere. Die Schwererfreiheit oder Schwereminderung hat Jantzen mit dem Wort »Schwebung« weniger begrifflich definiert als beschreibend erläutert. Im selben Zusammenhang sagt er: »Die gotische Figur stellt nicht den vom autonomen Willenszen-

² Vöge 1894; vgl. z. B. Sauerländer 1970; Poeschke 1980.



1 Figuren des Alten Testaments, Chartres, Kathedrale, Mittleres Westportal, um 1145–1155

trum her bewegten Leib dar, sondern dieser Leib scheint wie von einer übergeordneten Macht her regiert«. ³

Walter Paatz knüpfte 1951 an die Überlegungen Jantzens an. Zwar lehnte er den Begriff der Schwebung ab, möchte in der Gotik nicht von Statue sprechen, sondern von »Rundfigur«, was Jantzens Gedanken eigentlich nicht widerspricht, sondern sie nur abgeschwächer para-

3 Jantzen 1925, 18 ff.

phrasiert. Paatz fasst den Sinn der gotischen Rundfigur in zwei Punkten zusammen: Erstens sollten die Persönlichkeiten der christlichen Vergangenheit so intensiv und leibhaftig vergegenwärtigt werden, wie es in den der Gotik vorangegangenen Epochen nicht möglich war. Zweitens sollte die Einordnung dieser Gestalten in das gotische Kirchengebäude ihre Bedeutung in einer universalen Kirche anschaulich machen, ausgehend von der Interpretation des Kirchengebäudes als Himmlisches Jerusalem.⁴ Das ist gewiss richtig, führt aber im redlichen Suchen nach nüchternen Begriffen nicht weiter als die sprachlichen Annäherungen Jantzens an ein künstlerisches Phänomen, das letztlich mit dem Mysterium der christlichen Religion zusammenhängt.

Bei der Frage nach dem besonderen Wesen mittelalterlicher Statuarik darf ein an wertvollen Gedanken und Beobachtungen reiches Buch nicht unerwähnt bleiben: Christian Beutlers »Statua«. Es hat Kritik auf sich gezogen, unter anderem, weil im Zentrum seiner umfassenden Neuinterpretation der Geschichte der nachantiken Skulptur eine von Beutler als karolingische Heiligenstatue interpretierte Figur steht, bei der es sich tatsächlich aber wohl um eine um 1240–50 zu datierende eher rustikale Statue eines ein Weihwasserbecken haltenden Diakons handelt.⁵ Ein den Rahmen dieses Beitrages sprengendes Thema ist die in Beutlers Abhandlung erörterte wichtige Frage, wie sich die seit der karolingischen Renaissance immer wieder zu beobachtende Auseinandersetzung mit antiken Vorbildern und auch deren physischer Verbringung aus Rom und Ravenna nach Aachen mit anderen von der antiken Skulptur völlig unabhängigen Impulsen zu jenen Phänomenen verbunden hat, die man in den Figurenauffassungen des Mittelalters als neu und unantik erkennen kann. Dennoch besteht eine grundsätzliche Problematik des Werks von Beutler darin, dass er das Thema Statue untrennbar mit einem schillernden Begriff von Individualismus verknüpft. Natürlich wurde die Kunst des Mittelalters von aus heutiger Sicht individuellen Menschen geschaffen und in Auftrag gegeben. Neben den biblischen Personen und den Heiligen wurde auch das Bild individueller Menschen in Grabmälern, Stifter- und sogar Künstlerdarstellungen festgehalten. Dennoch bleibt es zu bezweifeln, dass die von Beutler in den Fokus gerückte Vereinzelung des Menschen im Bild der Statue für die statuarische Kunst des Mittelalters ein leitendes Kriterium gewesen sei. Die auf die gotische Skulptur

4 Paatz 1951, 32.

5 Beutler 1982; Woelk 1999, 87–94 mit Lit.

des 13. Jahrhunderts bezogene, oben zitierte Formulierung von Hans Jantzen, die Figuren schienen »wie von einer übergeordneten Macht her regiert«, kommt der Sache näher.

Die Fragen nach dem Wesen der mittelalterlichen Kunst im Unterschied zur antiken, die Jantzen in seinen Büchern zur gotischen und ottonischen Kunst beschäftigt haben, sind auch heute noch relevant. Der Untertitel dieses Kolloquiums, »Statuen und kulturelle Identität« gibt Anlass, sie erneut aufzuwerfen. Es wäre naheliegend, sie vorrangig anhand der architekturgebundenen Skulptur zu erörtern. Die Themenstellung des Kolloquiums hat jedoch zu einer anderen Überlegung geführt.

In älteren Zeiten wurde die Ehre, in der Setzung einer Statue gegenwärtig zu werden, nicht jedermann zuteil. Statuen stellten entweder Gottheiten dar oder bedeutende Personen, denen man ein Andenken über den Tod hinaus verleihen möchte. Die Kunst des europäischen Mittelalters ist im Wesentlichen christliche Kunst. Da liegt es nahe, bei der Frage nach Statuen zu allererst an Christus zu denken. Die Menschwerdung Gottes, Jesu Kreuzestod und Auferstehung, sowie das Wunder der Brotverwandlung in der Eucharistie, die jedem Gläubigen an diesem Mysterium Anteil gibt, machen den Kerngehalt der christlichen Religion aus. Diese Kette von mehrfachen Verwandlungen zwischen Gott und Mensch, Sterblichkeit und ewigem Leben ist, wenn man versucht, sie sich wirklich bewusst zu machen, für den modernen aufgeklärten Menschen sehr schwer zu verstehen, aber sie ist letztendlich die Grundlage für alle Hervorbringungen der christlichen Kunst des Mittelalters.

Das führt uns von der Bauskulptur der Kirchen in das Zentrum der Liturgie, an den Altar und die dahinter oder darüber platzierten Skulpturen. Zugleich gelangt man damit auf ein von der Bauskulptur meist unabhängig betrachtetes Feld, nämlich das der Entstehung einer überwiegend aus Holz und nördlich der Alpen geschaffenen statuarischen Skulptur. Über den Zeitpunkt dieses Phänomens gibt es verschiedene Ansichten. Die ältesten erhaltenen Beispiele gehören dem 10. Jahrhundert an und stellen Christus entweder als Kleinkind, gehalten von Maria, oder als Gekreuzigten dar. Die goldene Madonna im Essener Münster und das Gero-Kreuz im Kölner Dom zählen zu den ältesten überlieferten mittelalterlichen Werken. Das Thema »Statuen und kulturelle Identität« soll hier am Beispiel des Kreuzifixes betrachtet werden.

Es hat einige Jahrhunderte gedauert, bis das Christentum im Kreuzifixus eine ganz eigene Form gefunden hat, seiner Gottheit eine skulpturale, statuarische Darstellungsform zu geben. Zunächst hat man

lange gezögert, das grausame und schändliche Geschehen der Hinrichtung Christi am Kreuz überhaupt darzustellen.⁶

Selbst das Kreuz ohne die Figur des Gekreuzigten war zunächst nicht in Gebrauch. Eine Wende brachten die Bekehrung Konstantins durch die legendäre Kreuzesvision 312 und dann die Auffindung des Kreuzes durch Helena 313/314. Das Kreuz wurde nun als Siegeszeichen und Symbol der apokalyptischen Wiederkehr Christi entsprechend dem Matthäus-Evangelium (Mt 24,30) in die Kunst eingeführt.

In den kurz nach Beendigung des byzantinischen Bilderstreits auf dem Konzil von Nikaia 787 am Hofe Karls des Großen vermutlich durch Theodulf von Orleans geschriebenen *Libri Carolini* wird das Kreuz als »signum nostri imperatoris«, Zeichen unseres Herrschers, bezeichnet. Die hier formulierte immaterielle Auffassung des Kreuzes als Triumphzeichen sollte später auch eine wesentliche Komponente in der Entwicklung des Kruzifixus werden. Ausführlicher heißt es in den *Libri Carolini*: »Das Licht des Antlitzes Gottes, das über uns bezeichnet ist, soll nicht in materiellen Bildern angenommen werden, (...) sondern in der Standarte des Kreuzes« (»vexillo crucis«).⁷

Bis in die Blütezeit des frühen Mittelalters wurde das Kreuz als Siegeszeichen ohne die Figur des Gekreuzigten verwendet. Besonders prachtvoll zeigt sich das in den mit Edelsteinen geschmückten sogenannten Gemmenkreuzen, die als Prozessions- und Altarkreuze dienten. Ein monumentales Gemmenkreuz soll Kaiser Theodosius II. 428 auf den Golgotha-Hügel in Jerusalem gestiftet haben.⁸ Mit Beispielen seit dem 8. Jahrhundert hat sich eine beachtliche Zahl solcher Kreuze in ganz Europa erhalten. Ein bedeutendes Beispiel aus dem frühen 9. Jahrhundert ist das sogenannte Ardennenkreuz im Germanischen Nationalmuseum.⁹

Darstellungen solcher Kreuze finden sich in den mosaizierten Apsiden frühchristlicher Kirchen. Das prachtvollste Beispiel ist das um 549 datierte Apsismosaik von Sant Apollinare in Classe bei Ravenna.¹⁰

6 Für eine umfassende, materialreiche Übersicht zur Ikonografie von Kreuz und Kreuzigung siehe: Kreuz und Kruzifix 2005; vgl. auch Beer 2005, 249 ff.

7 Zit. Elbern 1986/87, 23: »Lumen ergo vultus Domini quod super nos signatum es, non in materialibus imaginibus est accipiendum (...) sed in vexillo crucis« nach LC I, 23 und II 28. Zu den *Libri Carolini* s. auch Belting 1991, 332 f.; Stiegemann – Wemhoff 1999, 790 f.

8 Landgraf 2005, 43.

9 Jülich 1986/87; Beer 2005, 258 ff.; Mittelalter 2007, 58 ff.

Im Zentrum der Komposition steht ein großes Gemmenkreuz, das vor einem Sternenhimmel schwebt und im Zentrum ein Bildnismedaillon Jesu trägt, von dem je eine Reihe blauer und grüner Edelsteine ausgeht, die als Doppelreihe auch den Himmel umrahmen. Das Bildnismedaillon verdeutlicht ebenso wie die Beischriften, dass das Kreuz für Christus steht, obwohl weder der Gekreuzigte noch der endzeitliche Weltenrichter als Figur dargestellt sind.

Wie groß die Abneigung gegenüber einer figürlichen Darstellung der Kreuzigung noch in der Mitte des 5. Jahrhunderts war, zeigt ein Elfenbeindiptychon im Mailänder Domschatz.¹¹ Im oberen Register sind die Geburt Christi und die Anbetung der Weisen dargestellt, im unteren der Kindermord und das Wunder von Kana. In den Ecken sieht man die Symbole und Porträts der Evangelisten, ansonsten weitere Szenen aus dem Leben Jesu. Das Zentrum der Tafeln wird von Applikationen aus anderem Material eingenommen: links das Lamm in Zellschmelztechnik und rechts das Kreuz als Gemmenkreuz auf dem Berg Golgatha vor einer Tempelarchitektur mit geöffnetem Vorhang. Während alle anderen Szenen im Elfenbein narrativ mit Figuren geschildert werden, greift man für das zentrale Thema der Kreuzigung auf die alte Symbolik zurück.

Szenische Darstellungen der Kreuzigung Christi gibt es mindestens seit dem 5. Jahrhundert. Möglicherweise hängt dies mit den damals geführten theologischen Diskussionen um die menschliche und die göttliche Natur Jesu zusammen. Auf dem Konzil von Chalkedon 451 wurde die Einheit beider Naturen in Jesus Christus zum Dogma erhoben: Er »ist vollkommen der Gottheit nach und vollkommen der Menschheit nach. Der Unterschied der Naturen wird keineswegs aufgehoben durch die Vereinigung, vielmehr bleiben die Eigentümlichkeiten einer jeden Natur bewahrt, in dem sie zusammenkommen zu einer Person.«¹²

Ganz Gott und ganz Mensch zugleich – das ist ein Widerspruch, der schwer zu verstehen und noch schwerer anschaulich darzustellen ist. Wie soll man eine Person darstellen, die zugleich Mensch und Gott ist?

¹⁰ Volbach 1958, 77 Taf. 173; Kreuz und Kruzifix 2005, 47. 66; Beer 2005, 252.

¹¹ Volbach 1976, 84 f. Nr. 119 Taf. 63; Hoffmann 2005, 234 f. Nr. 73.

¹² Auf die Bedeutung dieses Konzils für die Kreuzigungsdarstellung verweist zu Recht Beutler 1991, 29 ff., auch wenn die damit verbundene Frühdatierung eines Bronzekruzifixes im Museum Schnütgen nicht überzeugen kann. Vgl. auch Blisniewski 2005, 230 ff., wo erstaunlicherweise gerade die beiden wichtigsten Bilder, in denen die zwei Naturen Christi zum Thema werden – Madonna mit Kind und Kruzifix – nicht behandelt werden.



2 Kreuzigung, Elfenbeinrelief von einem Kästchen, Rom, um 420–30, London, British Museum, Inv. 1856,0623,5

Bei einer thronenden Figur kann man dafür noch Lösungen finden, die sich aus der antiken Herrscherdarstellung ableiten lassen. Eine solche hätte auch die statuarische Verkörperung des christlichen Gottes werden können, abgeleitet aus den frühchristlichen Reliefdarstellungen von Christus als Lehrendem, doch dieser Typus konnte sich nicht durchsetzen. Stattdessen wurde es der Kruzifixus. In diesem Thema verkompliziert sich das Dogma von den zwei Naturen Jesu für den Künstler aber in besonders schwieriger Weise. Wie soll man es bildlich anschaulich machen, dass Jesus Christus als Mensch wirklich am Kreuz gestorben ist und dennoch auch in diesem Bild die Würde des Gottes wahren, der durch sein Opfer den Tod überwunden hat?

Die frühchristliche Kunst hatte dafür keine Lösungen parat und die Skulptur schon gar nicht. Die früheste, in Rom um 420–30 entstandene Reliefdarstellung der Kreuzigung in Elfenbein befindet sich im Britischen Museum (Abb. 2).¹³ Die Kreuzigung steht hier neben dem Baum, an dem Judas sich erhängt hat. Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes sowie Longinus, der die Seitenwunde öffnet. Christus ist

¹³ London, British Museum, Inv. 1856,0623,5; Vollbach 1976, 82 f. Nr. 116 Taf. 61.



3 Holztür mit Kreuzigungsszene, Rom, S. Sabina, um 430

in straffer Körperhaltung mit beiden Händen flach ans Kreuz genagelt, seine Füße sehen aus, als ständen sie auf dem Boden, obwohl es kein Suppedaneum gibt. Eigentlich ist seine Figur – im Unterschied zu den begleitenden Figuren – der Schwerkraft entzogen, obwohl sie in der Bildung der Körperformen nicht leicht wirkt. Die Augen sind geöffnet und blicken geradeaus, der Kopf ist von einem Nimbus im Reliegrund hinterfangen, darüber steht der von Pilatus geschriebene Kreuztitulus »REX IVD«. Das untere Ende des Kreuzes steht nicht auf dem Boden, sondern ist ein wenig geschweift, wie man es von liturgischen Kreuzen kennt. Schon diese frühe Darstellung der Kreuzigung macht Aussagen über die menschliche und göttliche Natur, indem sie realistische und symbolische Elemente miteinander verbindet. Ganz zu einer künstlerischen Einheit werden sie allerdings hier noch nicht gebracht. Die Widersprüchlichkeit der Aussage bleibt am Bild ablesbar. Die dem Bildschnitzer zur Verfügung stehende Formensprache der späten Antike war nicht geeignet, in der Figur des Gekreuzigten dessen menschliche und göttliche Natur gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen.

Eine andere frühe Darstellung der Kreuzigung, das Relief an der Holztür von S. Sabina in Rom, um 430, dokumentiert ebenfalls die noch offene Suche nach einer geeigneten Bildform (Abb. 3). Dass die

Kreuzigung Christi gemeint ist, erkennt man vor allem daran, dass dessen Figur, maßstäblich etwas größer, mit wie zum Gebet ausgebreiteten aber auch von Nägeln durchbohrten Händen zwischen den beiden Schächern steht, welche eine ähnliche Haltung einnehmen. Auch diese Darstellung ist vom Kruzifix des Mittelalters noch weit entfernt.¹⁴

Es ist nicht genau bekannt, wann der Bildtypus des Kruzifixes entstanden ist, also eines dreidimensionalen Kreuzes mit der Figur Christi, das nicht Teil einer szenischen Darstellung ist.¹⁵ Die ältesten erhaltenen Beispiele sowohl aus dem Bereich der kleinformatischen Altar- und Vortragekreuze als auch in monumentaler Form stammen aus dem 10. Jahrhundert. Das gilt für Kruzifixe ebenso wie für den anderen Haupttypus der christlichen Statue, die thronende Madonna mit Kind.

Hans Belting vertrat, Überlegungen Harald Kellers aufgreifend, die Auffassung, dass die Entstehung der dreidimensionalen Statuen nördlich der Alpen nicht unbedingt als Aufgreifen antiker Überlieferung zu deuten sei, sondern sah in den mit Goldblech und kostbaren Steinen umkleideten Holzfiguren vor allem eine Typenähnlichkeit zu Reliquien-schreinen. Lediglich die figürliche Form unterscheide die Statue vom Schrein. »Die Reliquie ist pars pro toto der Körper des Heiligen (...) Die Statue stellt diesen Körper in der dreidimensionalen Erscheinung dar, die selbst noch einen Körper hat. Ihre Wirkung wurde noch suggestiver, wenn sie sich bei Prozessionen in Bewegung setzte. Im vollrunden Bildwerk ist der Heilige körperlich präsent. In der goldenen Aura wird er zugleich als eine überirdische Person erfahren (...).«¹⁶ Bei Christus und Maria, von denen es wegen ihrer leiblichen Himmelfahrt keine Primärreliquien gibt, ersetze die Statue nach Belting eben gerade das Fehlen der Reliquie, womit er die These, die christliche Statue sei im Wesentlichen aus dem Reliquienschrein entstanden, erst recht bekräftigt sieht. Natürlich gibt es figürliche Skulpturen, die zugleich Reliquiare sind. Ein in diesem Zusammenhang immer wieder herangezogenes frühes Beispiel ist das Schädelreliquiar der Hl. Fides in Conques, ebenfalls aus dem 10. Jahrhundert.¹⁷ Entstehung und Bedeutung des Kruzifixes aber wird man kaum vom Reliquienschrein her erklären können. Wenn man das Kruzifix funktional verstehen möchte, dann wäre es naheliegender, die plastische Darstellung der Fleischwerdung Gottes im Zusammen-

¹⁴ Jeremias 1980, 60–63 Nr. 1 Taf. 52.

¹⁵ Hausscherr 1972, 389 f.; Beer 2005, 249 ff.

¹⁶ Keller 1951; Belting 1991, 333.

¹⁷ Keller 1951, 81; Belting 1991, 335 f. Taf. 4; Fricke 2007.



4 Otto-Mathilden-Kreuz, Trier (?) nach 983, Essen, Domschatz, Inv. 3

hang mit der Transsubstantiation des Altarsakraments zu sehen, dem Brotverwandlungswunder.¹⁸

Bei der Entstehung der vollrunden Skulptur ist für Belting, wie für andere Autoren auch, deren Körperlichkeit als solche das entscheidend Neue. Über deren spezifische Form und Gestaltung ist damit allerdings

¹⁸ Zur eucharistischen Bedeutung als Kernaussage des Gero-Kreuzes s. Haussherr 1963, 164 ff. 225 ff.; Mittermeier 2005, 37 ff.; Vgl. zu diesem Thema auch Salber 2013, dessen Ausführungen aus psychologischer Perspektive den Kunsthistoriker zu Widersprüchen provozieren können, der aber treffend den Aspekt der Verwandlung als ein Kernthema der Kruzifixe herausarbeitet.

noch nichts gesagt. Im Folgenden soll vor allem danach, also nach den künstlerischen Qualitäten des Kruzifixes, gefragt werden.

Beginnen wir die Betrachtung einiger mittelalterlicher Kruzifixe mit einem Werk der Schatzkunst (Abb. 4). Das Otto-Mathilden-Kreuz im Essener Domschatz ist eine Stiftung der Äbtissin Mathilde von Essen im Gedenken an ihren 982 auf einem Feldzug in Italien verstorbenen Bruder Herzog Otto von Schwaben.¹⁹ Beide sind auf dem Email am unteren Ende des Kreuzes dargestellt. Zum ersten Mal wird in diesem Kreuz der Typus des edelsteinbesetzten Gemmenkreuzes mit dem Corpus des Gekreuzigten verbunden. Natürlich sind die Menschwerdung Gottes und die Kreuzigung Christi auf diese Weise realer und körperlicher dargestellt als auf einem Gemmenkreuz, aber nicht nur durch die goldene Materialität der Figur wird neben der Verkörperlichung und im Widerspruch zu ihr auch eine Entkörperlichung und Schwerelosigkeit angestrebt.

Der Gekreuzigte steht mit den Füßen auf einem Suppedaneum, unter dem sich eine Schlange krümmt. Der schmal und lang proportionierte Körper steigt in einem leichten Bogen empor und die Arme sind in sanftem Schwung vor der goldenen Fläche ausgebreitet. Die überlangen Körperproportionen und die Haltung verleihen der Figur eine schwebende Wirkung. Anders als in beschwingten Kruzifixen des 20. Jahrhunderts z. B. von Ewald Mataré, bleibt die Darstellung des zum Tode Gekreuzigten mit den sichtbaren Nägeln ganz real, wird aber doch durch die Gestalt und Materialität der Figur verwandelt in die gleichzeitige Darstellung einer Überwindung dieser Situation.

Das von Erzbischof Gero († 976) für den Kölner Dom gestiftete monumentale Kruzifix stellt den am Kreuz gestorbenen Christus dar: Mit tief herab gesunkenem Haupt und hervorgewölbtem Bauch hängt er schwer, wenn auch nicht mit dem ganzen Körpergewicht, an seinen Armen, deren Sehnen an den Oberarmen deutlich ausgearbeitet sind (Abb. 5). Mit beiden Füßen steht Christus auf dem Suppedaneum, die Beine sind leicht angewinkelt und die Hüfte ist etwas aus der Achse verschoben. Die Augen sind wahrscheinlich geschlossen, der leicht geöffnete Mund ist verzerrt, unter dem rechten Arm sieht man die Wunde des Lanzenstichs. Auf den ersten Blick möchte man meinen, eindeutiger und körperlicher könne man den Kreuzestod nicht darstellen. Reiner Hausherr hat es so gedeutet, worin ihm viele gefolgt sind. Das Frappierende

¹⁹ Wesenberg 1972, 16; Beuckers 2009, 64 f.



5 Gero-Kreuz, Köln vor 976, Köln, Hohe Domkirche

und Ergreifende in der Darstellung des Sterbens Jesu am Kreuz gerade in diesem vermutlich frühesten der monumentalen Kruzifixe hat den Blick der Kunsthistoriker jedoch in eine zu einseitige Richtung gelenkt.²⁰

²⁰ Haussherr 1963, 1 ff. betont in seiner Analyse allein die passiven Elemente, um damit die Eindeutigkeit der Darstellung zu erweisen. Dabei entgeht auch er nicht jener Vagheit, die vielen kunsthistorischen Beschreibungen von Kruzifixen eignet, welche Metaphern für Leiden und Tod mit solchen für Erhabenheit und Schönheit kombinieren. Das gilt nicht nur für die von Haussherr exemplarisch zusammengetragenen Zitate, sondern auch für das

Zusammen mit den Zügen, die das Sterben Jesu veranschaulichen, ist, um mit dem Augenfälligsten zu beginnen, das Goldornament des gesamten Bildwerks zu sehen. Die ursprüngliche, mikroskopisch in Spuren nachgewiesene Farbfassung kann nicht im Detail rekonstruiert werden. Heute wird das um 1900 neu vergoldete Kreuz von einer barocken Strahlengloriole umrahmt. Sehr wahrscheinlich war es nach der Untersuchung von 1976 ursprünglich auf der Vorderseite mit Goldblech beschlagen. Unsicher bleibt, ob der mit Bergkristallen geschmückte Nimbus zum ursprünglichen Bestand gehört oder eine spätere Ergänzung, möglicherweise des 12. Jahrhunderts, darstellt. Das Lententuch war ursprünglich matt vergoldet oder purpurfarben.²¹ Trotz der bestehenden Unsicherheiten bildet das Ornament von Kreuz und Lententuch eine wichtige Komponente des Bildwerks, die das Sterben um die Andeutung des Triumphes über den Tod bereichert. Zugleich sind die goldenen Partien ein künstlerisches Gegengewicht zu der gerade in dieser Figur so ausgeprägten Leiblichkeit. Charakteristisch für diese Balance ist auch die Formgebung des Lententuchs: Die weiche Knotung entspricht der Körperlichkeit des runden Bauches; die fast bis an die Knie reichenden Tüfenfalten dagegen sind grafisch stilisiert wie ein Strahlenornament.

Auch die Figur selbst ist keineswegs die realistische Darstellung eines am Kreuz hängenden toten Körpers. Die von innen herausgetriebenen plastischen Formen des Leibes sind nicht schlaff und unbestimmt weich, sondern erfüllt von Körperwärme und Vitalität. Den verzerrten Gesichtszügen ist das Leiden eingeschrieben, nicht die Entspanntheit eines Toten. Kräftig wirken Arme und Beine. Eher aktiv als passiv erscheint auch der in flüssigem Schwung bewegte Umriss der Figur, der gleichermaßen aus der Buchmalerei entwickelt sein könnte und in den aufwärts gerichteten Armen und den leicht nach unten gedrehten Händen gipfelt. Nicht zuletzt dieses Detail, die Haltung der Hände, verleiht dem Passiven der Haltung eine aktive, selbst bestimmte Komponente.

widersprüchliche Fazit seiner eigenen Beschreibung: »Das Leiden des Gekreuzigten ist in seinem Totsein still zusammengefasst, nicht im Schrei des Schmerzes.« (S. 15) Wer tot ist, möchte man auf der Vernunftebene entgegen, leidet nicht mehr. Das Besondere dieser wie anderer mittelalterlicher Darstellungen besteht gerade darin, sich der Eindeutigkeit des »toten« oder »triumphierenden« Christus zu entziehen und die Widersprüchlichkeit beider Aspekte in einer Gestalt zusammenzuführen. Vgl. im Anschluss an Hausscherr auch Imdahl 1964.

²¹ Schulze-Senger u. a. 1976.

Anknüpfend an Hauss Herrs Interpretation sah Wesenberg das Gero-Kreuz abgeleitet aus szenischen Darstellungen der Kreuzigung in karolingischen Elfenbeinen und Buchmalereien. Er verweist auf den Lanzenstich und sieht, ähnlich wie Imdahl, genau den Moment dargestellt, in dem der Tod soeben eingetreten ist.²² Gerade die karolingischen Kreuzigungsdarstellungen kombinieren aber bezeichnender Weise gleichzeitig die Darreichung des Essigschwamms und den Lanzenstich – also einen Moment vor und einen nach dem Tod Jesu. Das Gero-Kreuz ist so wenig eine Augenblicksaufnahme im Sinne moderner Historienbilder wie jene karolingischen Kreuzigungsbilder. Dargestellt erscheint uns hier nicht »der tote Christus am Kreuz« sondern das Sterben Jesu, verbunden mit der Überwindung des Todes. In ganz anderer Weise als dem spätantiken Schnitzer des Londoner Elfenbeinkästchens ist es dem ottonischen Künstler gelungen, durch die eine, das Sterben veranschaulichende menschliche Natur der Figur, eine andere, das Sterben überwindende kraftvolle und göttliche Natur gleichermaßen hindurchwirken zu lassen, den Widerspruch von tot und lebendig in der Gestalt des Kunstwerks aufzuheben.²³

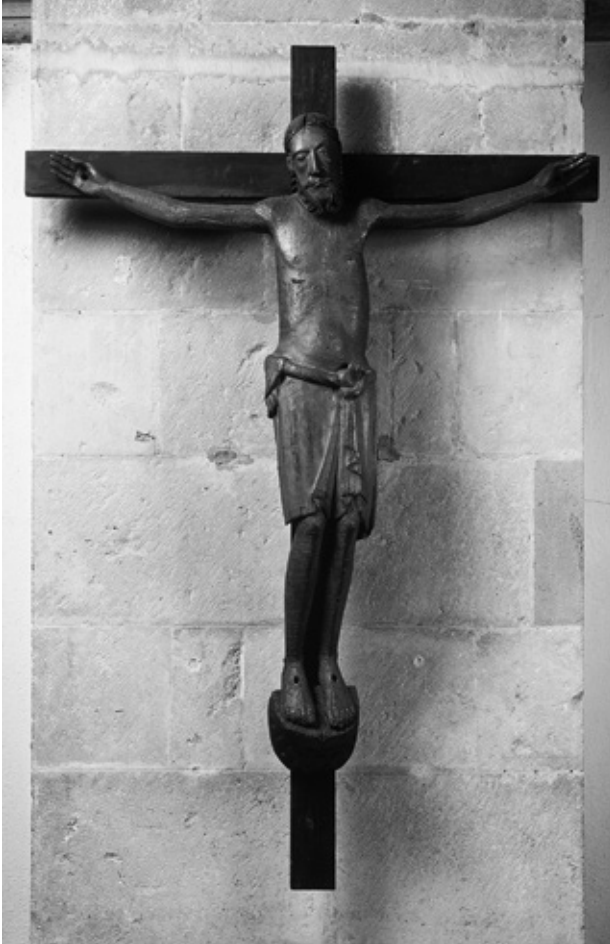
So beginnt beim gegenwärtigen Stand der Denkmalüberlieferung mit dem Gero-Kreuz nicht allein die Geschichte des monumentalen Kruzifixes, sondern auch das fortan für weite Bereiche der christlichen Skulptur des Mittelalters wirksame Prinzip, zwei einander eigentlich widersprechende Wirkungsabsichten in einer Figur so zu verbinden, das jeweils das eine durch das andere hindurchscheint. Eine mögliche Formulierung, dieses Phänomen der formalen Mehrdeutigkeit zu beschreiben, wäre die einer »transzendenten« Statuarik. In keinem anderen Bildtyp ist diese Mehrdeutigkeit so vielfältig variiert worden wie im Kruzifixus.

Fast als Antithese zum Gero-Kreuz hat man das in das frühe 11. Jahrhundert datierte Kruzifix aus der Sammlung Neuerburg im Museum Schnütgen gedeutet (Abb. 6).²⁴ Anders als beim Gero-Kreuz ist hier das viel zu schmale Kreuz nicht original – das originale wird man sich ähnlich breit denken können wie beim Gero-Kreuz. Christus hängt in diesem Fall nicht am Kreuz, sondern scheint erhobenen Hauptes davor zu stehen und sich dem Anblick der Betrachter darzubieten. Die (ergänzten) Hände sind mit Nägeln fixiert, doch wirken die Arme wie

²² Wesenberg 1972, 11 ff.

²³ Für neuere Literatur s. Beer 2005, 177 ff.

²⁴ Wesenberg 1972, 83 f. 107; Bergmann 1989, 121 ff.



6 Kruzifix Neuerburg, Trier (?), Anfang 11. Jahrhundert,
Köln, Museum Schnütgen, Inv. A 977

ausgebreitet. Die Leiblichkeit, die kontrapostischen Motive im Stand der Figur und die Verzerrung der Gesichtszüge sind gegenüber dem Gero-Kreuz stark zurückgenommen. Ein Kranz von Bartlocken dient dem ernstesten Gesicht als Schmuck. Ob die Augen ganz oder teilweise geschlossen gemeint sind, ist auch in diesem Fall unter der braunen Übermalung schwer zu sagen. Die Seitenwunde und die Fixierung am Kreuz stehen jedenfalls für das Passive und das Sterben, das freie Standmotiv verleiht der Figur etwas Aktives, Lebendiges. Mit anderen Mitteln und



7 Kruzifix aus St. Georg, Köln um 1060,
Köln, Museum Schnütgen, Inv. A 9

Nuancen des Ausdrucks ist die inhaltliche Aussage dieses Kruzifixes von der des Gero-Kreuzes nicht weit entfernt.

Rund hundert Jahre später als das Gero-Kreuz im Dom, um 1060, entstand das Kruzifix aus St. Georg in Köln, dessen Corpus trotz seiner nur fragmentarischen Erhaltung zu den eindrucksvollsten Figuren der Romanik gehört (Abb. 7).²⁵ In strenger Stilisierung und Vereinfachung

²⁵ Bergmann 1989, 126 ff.; Beer 2005, 188.

der Formen verbindet er das Hängen am Kreuz mit einer kraftvollen inneren Spannung, welche die Figur wie ein Bogen durchzieht. Auch hier ist der sterbende Christus dargestellt und doch durchdringt sich diese Absicht mit vitalen, den Tod überwindenden Merkmalen. Dazu gehört, dass Christus das Geschehen still zu erdulden scheint. Seine Gesichtszüge entgleiten nicht, sondern wirken ernst und gefasst, ähnlich wie beim Kruzifix Neuerburg. Das Zusammenspiel von organischen Formen und stereometrischer Vereinfachung ist subtil. So betonen die langen graden Falten des Lententuchs sowohl die zart abknickenden Unterschenkel als auch oberhalb der Gürtung die gegenüber dem Gero-Kreuz vereinfachten Formen der Wölbung des Bauches und der flachen Brust. Aus dem herabgesunkenen Haupt beim Gero-Kreuz ist nun ein leicht geneigtes geworden. In der Profilansicht setzt der Hals fast in einem Winkel an der Brust an, eine Stilisierung, die ihm große Festigkeit verleiht. Die gleichzeitige Darstellung von Gott und Mensch, ausgelieferter Passivität und Anspannung, Tod und Auferstehung ist in diesem Werk in einzigartiger Weise gelungen – und die ursprüngliche unzerstörte Form in farbiger Fassung und vielleicht an einem in besonderer Weise gestalteten Kreuz wird dieses Mysterium noch deutlicher verbildlicht haben.

In der Kombination von Kreuz und Corpus gab es in der Kunst des Mittelalters viele Möglichkeiten, das Kreuzigungsthema mit dem Triumphthema zu verbinden, auch durch die Gestaltung des Kreuzes und der Begleitfiguren, wie beispielsweise bei den Triumphkreuzgruppen des 13. Jahrhunderts.²⁶

Die *Crucifici dolorosi* des 14. Jahrhunderts betonen in einer neuen Weise die Schmerzen und das Leiden Jesu am Kreuz. Doch lassen auch sie bei aller Drastik des Ausdrucks den Aspekt der göttlichen Natur Christi keineswegs vermissen. Sogar die regelmäßige Anordnung von Wunden kann in eine Art Ornament verwandelt werden. Die eucharistische Bedeutung wird hier gelegentlich durch besonders extensiv aus der Seitenwunde strömendes Blut betont.

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, in systematischer Weise Kruzifixe aus allen Jahrhunderten des Mittelalters auf ihre Mehrdeutigkeit im Sinne der transzendenten Statue zu befragen. Im Anschluss an die exemplarische Betrachtung einiger besonders früher Beispiele soll deshalb zum Schluss ein Hauptwerk genannt werden, das bereits am Ausgang des Mittelalters steht: das monumentale, aus einem

26 Beer 2005.



8 Niclaus Gerhaert, Kruzifix für den Alten Friedhof in Baden-Baden, 1467, Baden-Baden, Stiftskirche

einzigem Steinblock geschlagene Kruzifix von Niclaus Gerhaert von 1467 für den Alten Friedhof in Baden-Baden (Abb. 8).²⁷ Im Unterschied zu den älteren Beispielen zeichnet sich die Körperdarstellung durch einen neuartigen Verismus aus. Das betrifft die Körperbildung, nicht die Haltung: Mit weit ausgestreckten Armen und durchgedrückten Beinen ist Christus ans Kreuz geschlagen. Diese straffe frontale Haltung lässt

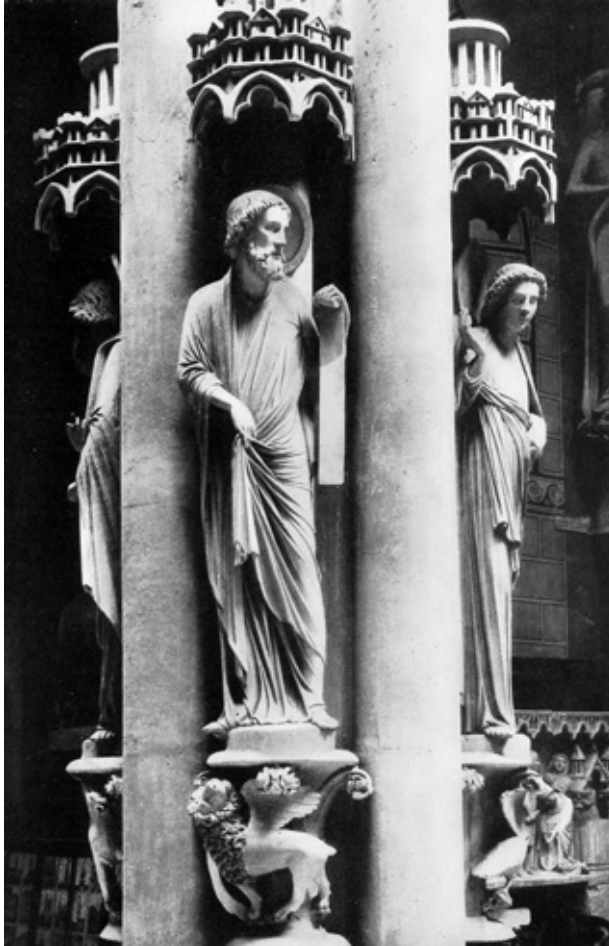
²⁷ Roller 2011, 44. 216 ff. mit Lit.

ihn nicht wie einen hängenden Körper sondern wie eine übernatürliche Erscheinung wirken. Sie kontrastiert zur Neigung des Hauptes und den großen lockeren Volumen von Haar und Dornenkrone sowie des im Wind bewegten Lententuchs. Die passiven, ausgelieferten Momente der Figur und ihr aktive kraftvolle Wirkung durchdringen sich allein durch die Gestaltung der Formen in dieser großen Statue. Wie beim Gero-Kreuz gibt es auch hier ein Detail der Hände, das den ans Kreuz Geschlagenen zusätzlich belebt: Während die Finger seiner linken Hand locker geöffnet sind, sind bei der rechten Hand Zeige- und Mittelfinger wie zum Segensgestus ausgestreckt.

Die durch die Initiatoren des Morphomata-Kolloquiums aufgeworfene Frage, was es mit der Statue im Mittelalter auf sich habe, wurde hier exemplarisch an ihrem für die christliche Kunst wichtigsten Beispiel, dem Kruzifixus, erörtert. Sein Wesen als transzendente Statue ist nicht funktional erklärbar, sondern eine künstlerische Leistung. Die üblicherweise bei Kruzifixen aufgeworfene Frage, ob Christus entweder tot oder lebend dargestellt sei, menschlich oder göttlich, leidend oder triumphierend etc., erweist sich als irreführend. In der Regel ist beides zugleich gemeint, und auch eine eucharistische Bedeutung wohnt im Prinzip jedem mittelalterlichen Kruzifix inne, mit unterschiedlichen Schwerpunkten in der thematischen Gewichtung. Das Fehlen einer Eindeutigkeit im naturalistischen Sinn ist nicht als ein Noch-nicht-Können, sondern als künstlerische Absicht und Leistung zu würdigen.

Hans Jantzen hat die eingangs zitierte Charakterisierung der gotischen Figur als schweregemindert nicht an den frühgotischen Gewandfiguren in Chartres, sondern am Engelspfeiler im Straßburger Münster entwickelt, also an einer Bauhütte, die gerade für ihre Rezeption von Anregungen aus der antiken Skulptur berühmt ist (Abb. 9). Die von Paatz sogenannte »Einordnung« der Figuren in die Architektur ist keineswegs nur eine symbolische Verortung, sondern sie geht einher mit einer an der Gestaltung, Haltung und Proportionierung ablesbaren Durchdringung individuell statuarischer und überindividuell architektonischer Elemente. Die Figuren interagieren miteinander im Rahmen einer Weltgerichtsdarstellung und sind zugleich Ausdruck eines größeren Zusammenhangs, der ihr Wesen prägt.

Die Frage nach dem Wesen mittelalterlicher Statuarik reicht über den Bildgegenstand des Kruzifixes weit hinaus. Es würde sich lohnen, ihr systematisch beispielsweise auf dem Gebiet der mittelalterlichen Grabskulptur nachzugehen, die in der Darstellung der Verstorbenen Motive des Liegens und des Stehens, der Aufbahrung des Toten und des



9 Markus und Johannes, Straßburg, Kathedrale Notre-Dame, Südquerhaus, Weltgerichtspfeiler, um 1230

aktiven Handelns des historisch Lebenden und seine Auferstehung Erwartenden vielfältig kombiniert. Im Bildtypus des seine Wundmale vorweisenden Schmerzensmannes ist die Mehrdeutigkeit ebenso Programm wie in dem der Pietà.

Wie in der klassischen Antike der Kontrapost die Lebenskraft und Bewegungsfähigkeit des Menschen veranschaulicht, so ist es in der Statuarik des frühen und hohen Mittelalters die teilweise Aufhebung der Gesetze der Schwerkraft und der Logik, zugunsten einer gegenseitigen Durchdringung widersprüchlicher Formqualitäten, eben die Transzen-

denz und Verwandlungsfähigkeit der Figur, welche Ihre spezifische Vitalität und Beseeltheit ausmacht. Dass und wie die rationalen Widersprüche in einer Figur zur Einheit gebracht werden, macht die besondere künstlerische Qualität des jeweiligen Werkes und ein Spezifikum der christlichen Kunst des Mittelalters aus.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** Fotoarchiv Hirmer, München.
Abb. 2 British Museum.
Abb. 3 Reproduktion nach Jeremias 1980.
Abb. 4 Domschatz Essen, Fotografie: J. Nober.
Abb. 5-7 Rheinisches Bildarchiv, Köln.
Abb. 8 Bildarchiv Foto Marburg, Fotografie: H. Schmidt-Glassner.
Abb. 9 Reproduktion nach Jantzen 1925.

LITERATURVERZEICHNIS

Beer 2005

M. Beer, Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert (Regensburg 2005). Belting 1991
 H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst² (München 1991).

Bergmann 1989

U. Bergmann, Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400) (Köln 1989).

Beuckers 2009

K. G. Beuckers, in: B. Falk (Hrsg.), Der Essener Domschatz (Essen 2009) 64 f.

Beutler 1982

Chr. Beutler, Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus (München 1982).

Beutler 1991

Chr. Beutler, Der älteste Kruzifixus (Frankfurt/Main 1991).

Blisniewski 2005

T. Blisniewski, Die »Zwei-Naturen« Christi, in: R. Krischel u. a. (Hrsg.), Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Köln (Köln 2005) 229–233.

Elbern 1986/87

V.H. Elbern, Die »Libri Carolini« und die liturgische Kunst um 800. Zur 1200-Jahresfeier des 2. Konzils von Nikaia 787, Aachener Kunstblätter 54/55, 1986/87, 15–32.

Fricke 2007

B. Fricke, Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Wesen (München 2007).

Gerke 1941

F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik ²(Berlin 1941).

Haussherr 1963

R. Haussherr, Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes (Bonn 1963).

Haussherr 1972

R. Haussherr, Die Skulptur des frühen Mittelalters an Rhein und Maas, in: A. Legner (Hrsg.), Rhein und Maas 2. Kunst und Kultur 800–1400 (Köln 1972) 387–406.

Hoffmann 2005

A. Hoffmann, Deckel eines Evangeliars mit dem Lamm Gottes im Jahreskranz, in: R. Krischel u. a. (Hrsg.), Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Köln (Köln 2005) 234 f. Nr. 73.

Imdahl 1964

M. Imdahl, Das Gerokreuz im Kölner Dom (Stuttgart 1964).

Jantzen 1925

H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts (Leipzig 1925).

Jeremias 1980

G. Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom (Tübingen 1980).

Jülich 1986/87

T. Jülich, Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert, Aachener Kunstblätter 54/55, 1986/87, 99–258.

Keller 1951

H. Keller, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit, in: K. Bauch (Hrsg.), Festschrift für Hans Jantzen (Berlin 1951) 71–91.

Kreuz und Kruzifix 2005

Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Ausstellungskatalog Freising (Lindenberg 2005).

Landgraf 2005

V. Landgraf, Das Kreuz im ersten Jahrtausend. Autonomes Zeichen, Symbol und Attribut, in: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Ausstellungskatalog Freising (Lindenberg 2005) 42–49.

Mittelalter 2007

Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Nürnberg (Nürnberg 2007).

Mittermeier 2005

O. Mittermeier, Liturgie im Zeichen des Kreuzes, in: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Ausstellungskatalog Freising (Lindenberg 2005) 37–41.

Paatz 1951

W. Paatz, Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse 36, 3, 1951, 3–32.

Poeschke 1980

J. Poeschke, Donatello. Figur und Quadro (München 1980).

Roller 2011

S. Roller, Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters. Ausstellungskatalog Frankfurt/Main (Petersberg 2011).

Salber 2013

W. Salber, Das behinderte Kunstwerk. Seelengeschichte des Kruzifixus, »anders« Zeitschrift für Psychologische Morphologie 13, 2013.

Sauerländer 1970

W. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270 (München 1970).

Schulze-Senger u. a. 1976

Chr. Schulze-Senger u. a., Das Gero-Kreuz im Kölner Dom, Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahr 1976, Kölner Domblatt 41, 1976, 9–56.

Stiegemann - Wemhoff 1999

Chr. Stiegemann – M. Wemhoff (Hrsg.), 799 Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn 2. Ausstellungskatalog Paderborn (Paderborn 1999).

Vöge 1894

W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter (Straßburg 1894).

Volbach 1958

W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom (München 1958).

Volbach 1976

W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters³(Mainz 1976).

Wesenberg 1972

R. Wesenberg, Frühe mittelalterliche Bildwerke. Die Schulen rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung (Düsseldorf 1972).

Woelk 1999

M. Woelk, Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Berlin 1999)

DORIS H. LEHMANN (BONN)

TRIBOLOS ERBE. GIAMBOLGNAS FIORENZA ANADYOMENE

Contributing to the semantics of antique images in Renaissance sculpture, this paper deals with aspects of fountain sculpture, in particular the example of the Labyrinth Fountain for the garden of the Medici Villa at Castello, completed by Giambologna around 1560. Its crowning statue serves as a water dispenser, in which actual water streams out of the figure's bronze hair. This statue is a quotation of the famous image of Anadyomene attributed to Apelles. The paper addresses the ideas implicated in the translation of this motif from a painting into a large-scale three-dimensional figure.

Als arrivierter Bildhauer ließ Giambologna (oder Giovanni Bologna, eigentlich Jean Boulogne, 1529–1608) sich und zwei ausgewählte Werke in einem repräsentativen Bildnis festhalten (um 1571/72; Taf. 6). Das Gemälde zeigt den Flamen in seinem Atelier nahezu ganzfigurig am Tisch sitzend, mit einem Zirkel – als Zeichen des gelehrsamem Aspekts seiner Arbeit – in seiner rechten Hand.¹ Augenfällig inszeniert ist der Ausblick in den sonnendurchfluteten Arbeitsraum, in dem zwei Modelle für Brunnenfiguren seine Erfolge als Bildhauer verkörpern: im Vordergrund der monumentale *Oceanus* (1570–72), der in Marmor für den Boboli-Garten des Palazzo Pitti in Florenz ausgeführt wurde, und – von diesem überragt, aber nicht in den Schatten gestellt – die *Fiorenza* (1560er Jahre; Taf. 7), die für den Garten der Medici-Villa dell'Olmo in Castello in Bronze gegossen wurde.² Beide Aufträge hatte Giambologna von Niccolò

¹ Vgl. Schweikhart 2001, 232; Kanzenbach 2007, 21; Cole 2011, 162–165.

² Morét 2003a, 262–272. Das undatierte, aber sicher nicht vor 1571 entstandene Gemälde bietet für die Datierung von Giambolognas *Fiorenza*-Modell lediglich einen vagen Terminus ante quem. Keutners Annahme, der

de' Pericoli, genannt Tribolo (1497–1550), »geerbt«: Der Hofbildhauer und -ingenieur der Medici hatte bis zu seinem Tod die Oberaufsicht über beide Gärten inne gehabt und diese Brunnen unvollendet hinterlassen.³

Die vorliegende Untersuchung rückt nun das Werk in den Blick, das mittels der Reduktion auf seine markante Silhouette insbesondere den Kenner anspricht: die *Fiorenza*, die – gemeinsam mit dem *Hercules und Antaeus*-Brunnen in Castello – als Hauptwerk Tribolos gilt.⁴ Die Aneignung durch den Flamen ist damit zunächst frappierend und wirft die Fragen auf, warum er die von fremder Hand entworfene und bereits als Modell prominente *Fiorenza* als für sein Werk repräsentativ auswählte und welchen Anspruch Giambologna damit nach außen trug.⁵

I ENTSTEHUNGSKONTEXT

Die *Fiorenza* ist eine rundplastisch gearbeitete 125 cm hohe weibliche Aktfigur und wurde von Giambologna in Bronze gegossen. Das linke Spielbein auf einem Wassergefäß abgesetzt, wendet sich die soeben dem Bad Entstiegene mit ihrem Kopf zu ihrer rechten Standbeinseite. Sie selbst betrachtet folglich nicht, wie sie mit ihrer Linken auf Schulterhöhe das lange nasse Haar zu einem Zopf fasst, aus dem ihre Rechte das Wasser austreicht: Das aus den Spitzen herauslaufende Wasser bildete

Bildhauer posiere mit seinen »jüngst fertiggestellten« Modellen, ist nicht zwingend: Überzeugender ist Averys These, dass die *Fiorenza* hier sein Frühwerk repräsentiert. Keutner 1987, 43–54; Avery 1987, 27.

3 Tribolo erhielt im März 1538 den Auftrag, den Garten in Castello bei Florenz neu zu gestalten. Den *Fiorenza*-Brunnen signierte und datierte er: »NICCOLO ALIAS TRIBOLO FIORENTINO MDXXXXV«. Vermutlich war dieser – bis auf den Guss der *Fiorenza* – 1553 vollendet. 1785 wurde der Brunnenaufbau in den Garten der benachbarten Villa La Petraia versetzt, die originale Bronzefigur steht heute in jener Villa. Morét 2003a, 146–147. Die grundlegenden Entwürfe zur Gestaltung des Boboli-Gartens fertigte Tribolo 1550 an. Vasari 2010 [1568], 138 Anm. 168.

4 Niccolò Martellis Brief (datiert auf den 1. März 1542) teilt über den Garten mit: »et tutto è stato ingegno e invenzion del Tribolo«. Martelli 1916, 20–23, Zitat S. 22.

5 Die Wahrnehmung von Giambolognas Badender als *Fiorenza* basiert auf der Kenntnis der Medici-Bildpropaganda. Ungeschulte Betrachter wie Baldinucci erblickten in ihr eine Nackte, die sich die Haare kämmt, oder wie Müntz eine »délicieuse Baigneuse«. Baldinucci 1846, 568; Müntz 1895, 426.

die Hauptwasserquelle des Brunnens. Als Personifikation der Stadt Florenz bekrönte die Bronze einen sog. Kandelaberbrunnen (Abb. 1). Dieser freistehende figurierte Schalenbrunnen bildete, wie die Idealvedute von Giusto Utens (1599; Taf. 8.1) veranschaulicht, inmitten eines Labyrinths das Herzstück des Gartens der Medici-Villa in Castello. Sein



1 Niccolò Tribolo, Pierino da Vinci, Giambologna, *Fiorenza*-Brunnen, Brunnenaufbau aus Carraramarmor und Abschlussfigur aus Bronze, Gesamthöhe 6 m, max. Beckendurchmesser 5,62 m, D untere Schale 2,4 m, Castello bei Florenz, Villa Medicea della Petraia (ehemals Labyrinthbrunnen der Villa Medicea in Castello)

Auftraggeber war Cosimo I. de' Medici (1519–1574), der 1537 Herzog von Florenz geworden war und sich 1569 zum Großherzog der Toskana aufschwang. Eine Besonderheit des Giambologna erteilten Auftrags war, dass neben dem bereits gebauten Brunnen auch das erwähnte Modell Tribolos für die Figur schon existierte, das ihm zweifelsfrei als Vorbild vorgegeben wurde: Diesen – verschollenen – Entwurf lobte Giorgio Vasari in seiner 1568 publizierten umfangreichen Beschreibung des Gartens, die den Hauptteil von Tribolos Vita einnimmt: »Er [Tribolo]



2 Florentiner Meister, *Venus Anadyomene* (Firenze), spätestens 1571 vollendet, Bronze, Aranjuez, Jardines de la Isla, Detail: Bekrönung des *Venus*-Brunnens

hatte ein wunderschönes Modell für die Figur ausgeführt, die sich mit den Händen das Haar auswringt und Wasser daraus hervorrinnen läßt.«⁶ Zudem veranschaulichte Vasari die Bedeutung der Castello-Brunnenachse als Tribolos Hauptwerk in seinem Gruppenbildnis *Cosimo im Kreise seiner Künstler* (um 1555–59; Taf. 8.2).⁷ Der inzwischen Verstorbene und sein Entwurf sind prominent dargestellt, was von der großen Wertschätzung zeugt, die Künstler und Werk auch posthum entgegengebracht wurde.⁸ Laut Vasari wäre der Castello-Garten der prachtvollste, großartigste und am reichsten verzierte in ganz Europa geworden, wenn das von Tribolo geplante Ausstattungsprogramm vollständig umgesetzt worden wäre.⁹ Auch wenn die Anlage nach Tribolos Tod Fragment blieb, zählt sie unstrittig zu den wichtigsten Zeugnissen italienischer Renaissancegartenkunst.¹⁰

Giambolognas Porträt (Taf. 6) zielte also ebenso wie Vasaris Gruppenbildnis (Taf. 8.2) darauf ab, die *Fiorenza* als ein Hauptwerk des Künstlers auszuweisen. Unterschieden wurde diesbezüglich zwischen Tribolo als dem Erfinder und Giambologna als dem ausführenden Künstler. Von Tribolo stammten die Idee und das Konzept, wohingegen das Standmotiv mit aufgestütztem Fuß und die daraus resultierende

6 Vasari 2010 [1568], 40–41: »sopra il quale piede era d’animo il Tribolo che si ponesse una statua di bronzo altra tre braccia, figurata per una Fiorenza [...] della quale figura aveva fatto un bellissimo modello, che spremendosi con le mani i capelli ne faceva uscir acqua«. Vasari 1881, 79; Avery 1978b, 291–293. Zwar dürfte Vasari sehr gut über das Projekt informiert gewesen sein, da er nach Tribolo die Aufsicht über die Weiterführung der Gartengestaltung zur Aufgabe erhielt, als ehemaliger Konkurrent ist sein Bericht jedoch kritisch zu prüfen. Vasari 2010 [1568], 8–11, 57.

7 Vasaris Datierung des Stuckrahmens (1548 nach Florentiner Zeitrechnung) kennzeichnet die Gruppe als Ideal: Tribolo verstarb 1550, Giovanbattista Belucci da San Marino 1554 und Battista del Tasso 1555.

8 Vgl. Kirwin 1971, 115–117.

9 Vasari 2010 [1568], 52. Die Skulpturen des Gartens wurden bewusst als Träger einer politischen Idee, dem Versprechen der Mediceischen Ordnung und der Stilisierung Cosimos I. zum Friedensfürsten instrumentalisiert. Die Gattung Skulptur diente hier weniger der Vergegenwärtigung von Vergangenheit als vielmehr als »Abbild« einer mediceisch gefilterten Wunsch-Gegenwart und dem Propagieren einer Zukunftsperspektive.

10 Der Garten ist heute stark verändert: u. a. wurden die Brunnen versetzt und die Hecken des Labyrinths entfernt.

elegante Körperdrehung sicher Giambologna zuzuschreiben sind.¹¹ Für eine Überarbeitung des Disegno durch Giambologna bietet der Vergleich mit einer 1571 von Florenz nach Aranjuez in Spanien verschifften Brunnenfigur (Abb. 2) weitere Hinweise: das Motiv dieser Bekrönung des Venus-Brunnens im Garten der damaligen Sommerresidenz der königlichen Familie bei Madrid ist dem Motiv der ihr Haar Wringenden eng verwandt. Dieser weibliche Bronzeakt, den Antonia Boström Zanobi Lastricati zuschreiben möchte, gibt sich – anders als Giambolognas Figur – durch eine Florentiner Lilie im Haar weithin als *Fiorenza* zu erkennen und presst ebenfalls zu ihrer Linken echtes Wasser aus ihrem langen Haar. Gestalterisch ist sie jedoch weniger bewegt, was auf eine frühere Entstehung hindeutet.¹²

II DAS SKULPTURENPROGRAMM DES GARTENS

Die *Fiorenza* wurde von Tribolo als Bestandteil einer komplexen Gartenausstattung konzipiert. Rekonstruierbar ist das Skulpturenprogramm mittels der umfangreichen Beschreibung Vasaris wie auch der idealisierten Lunette von Utens (Taf. 8.1).¹³

Der in drei Teile gegliederte und sich über zwei Ebenen erstreckende Garten verläuft – anders, als es die Idealvedute zeigt – nicht achsialsymmetrisch zur Hausfassade. Die realisierte große Achse wurde durch die beiden Schalenbrunnen ausgezeichnet, wobei der monumentale *Hercules und Antaeus*-Brunnen mit seiner hydraulisch betriebenen imposanten Fontäne den dominanten Auftakt bildete.¹⁴ Die Ecken des ersten Garten-

¹¹ Avery 1978a, 80.

¹² Boström nahm an, dass Giambolognas Figur diese Gussvariante nach Tribolos *Fiorenza*-Modell ersetzte. Bis heute unerwähnt ist allerdings die Höhe der Figur in Spanien. Boström 1997, 1–6. Michael W. Cole schloss sich dieser Meinung an, wobei er auch die Zuschreibung an Lastricati ohne Abwägung der Argumente übernahm. Cole 2002, 214; Cole 2011, 173. Ebenso Chrubasik 2013, 147, die betont, dass »aus einiger Distanz [...] die dezenten Verweise auf die Stadt [d. i. der Bronzering mit den Reliefs der heraldischen Embleme der Städte, die Florenz erobert hat] nicht sichtbar waren.«

¹³ Vasari 2010 [1568], 27–53. Beide Quellen geben wertvolle Hinweise auf Statuen, die nicht realisiert wurden, und auf andere, die verschollen sind.

¹⁴ Ammannati realisierte den Entwurf Tribolos und seine innovative Idee, dass der Held dem Riesen die Atemluft und damit die Seele sichtbar aus dem Leib presst.

abschnitts sollten Personifikationen der vier Jahreszeiten schmücken. An den Längsseiten wurde der politisch repräsentative Teil des Gartens von Statuennischen eingefasst, welche für die Tugenden Cosimos I. sowie Büsten mit Vertretern des Medici-Geschlechts bestimmt waren. Das ideelle Zentrum dieser Präsentation bildete das immergrüne Labyrinth, in dessen Mitte sich Wasser – und somit Leben und Fruchtbarkeit – spendend die *Fiorenza* erhob. Deren Brunnen wurde gespeist mit dem Zulauf der personifizierten Flüsse *Arno* und *Mugnone*, die an der rückwärtigen Mauer platziert werden sollten.¹⁵ Beide erhielten ihr Wasser ebenfalls topographisch korrekt von den Personifikationen der Berge *Senario* – dieser sollte sich den Bart auswringen – und *Falterona* zugeleitet.¹⁶ Auf der höher gelegenen Ebene, zu der die Besucher des Gartens über seitliche Treppen hinaufsteigen können, befindet sich noch heute die fröstelnde Personifikation des leibhaftigen *Apennin*. Ihm lief das Wasser über den kräftigen Körper, als ob der Schnee auf seinem Haupt schmelzen würde.

Das Figurenprogramm wurde dahingehend gedeutet, dass von dem von Cosimo I. regierten Florenz der Frühling ausgeht, welcher in die gesamte von den Medici beherrschte Toskana erwärmend ausstrahlt.¹⁷ Das Bildprogramm diente der Verherrlichung des neuen Medici-Fürsten, der nach der Ermordung des tyrannischen Alessandro de Medici 1537 an die Macht gekommen war und schon kurz darauf seine Feinde in der Schlacht bei Montemurlo besiegt hatte.¹⁸ Während sich Cosimo I.

15 Der *Arno* wurde nicht angefertigt, seine leibhafte Präsenz prägte sich dennoch grenzüberschreitend – medial und im übertragenen Sinne – in das kulturelle Gedächtnis der Stadt ein, wie seine Identität stiftende Darstellung auf Frontispizen für Publikationen Cosimo Bartolis zeigt. Den kreativen Umgang Tribolos mit den Vorbildern der Antike belegt zudem sein aufrecht sitzender *Flussgott* (heute Villa Corsini, Castello).

16 Die Ausstattung der auf dieser Ebene befindlichen Grotte erfolgte nicht durch Tribolo und sicherlich nach anderen Entwürfen.

17 Wright 1976, 286–302. 337. Dieser Propaganda entspricht, dass der noch von Tribolo gefertigte Standring der *Fiorenza* im Relief die Wappen der von Florenz unterworfenen Städte zeigt. Da Sienas Wappen fehlt, der Erzfeind also noch nicht besiegt war, entstanden die Reliefs sicherlich vor 1555. Luchinat 1987, 26.

18 Wright wies zu Recht darauf hin, dass Varchi, der laut Vasari verantwortlich für das Bildprogramm war, bis 1543 nicht an den Arbeiten beteiligt gewesen sein kann. Wright hält Maria Salviati für die Urheberin des Konzepts. Wright 1976, 348–356.



3 Venezianischer Meister (Antonio Lombardo?), *Venus Anadyomene*, um 1506, Marmorrelief, 40,6 × 26 × 7 cm, London, Victoria and Albert-Museum

zum absolutistischen Alleinherrscher über die »Republik« Florenz aufschwung, erkannte er zweifelsohne die Notwendigkeit, seine neue politische Rolle festzuschreiben und zu legitimieren. Hierfür ließ er sich in der Nachfolge des Augustus stilisieren und adaptierte symbolisch dessen angebliches Sternzeichen, den Steinbock, indem er diesen als seinen Aszendenten ausgab. Die inhaltliche und – noch viel wichtiger – die äußerliche Verbindung mit Augustus und ihre Bedeutung für sein Horoskop, das Cosimo I. selbst erstellen ließ, dienten ihm als Zeugnis für seine Virtus als Herrscher.¹⁹

Die topographische Gartengestaltung mit der *Fiorenza* im Zentrum veranschaulicht, dass die Herrschaft von Florenz über die Toskana derselben Frieden und Fruchtbarkeit verspricht. Die Toskana unter der Herrschaft der Medici wurde als kulturelle Einheit und neue Identität propagiert und mit der neuen Ikonographie der ewigen Frieden und Frühling bringenden *Fiorenza* ideell überhöht.²⁰

III EINE VENUS ANADYOMENE ALS FIORENZA?

Ikonographisch entspricht das Motiv der Brunnenfigur, wie bereits Bertha Wiles feststellte, einer *Venus Anadyomene*.²¹ Plinius d. Ä. berichtet in seiner Naturkunde von einem legendären, längst verschollenen Hauptwerk des Apelles, dem Gemälde der aus dem Meer steigenden Liebesgöttin, die als *Aphrodite Anadyomene* so berühmt wurde, dass Augustus sie später aus dem Asklepieion auf Kos nach Rom verbringen ließ und im Tempel des Divus Iulius als Weihgabe darbrachte.²² Als das Gemälde der ganzfigurig gemalten Göttin verdorben war, indem der untere Bildteil unansehnlich geworden war, gab es – zum Ruhm des Urhebers – keinen Künstler, der das Meisterwerk hätte angemessen wiederherstellen können.²³ Erst das Antonio Lombardo zugeschriebene ganzfigurige Relief (1510–15, Abb. 3), das Ovid zu der ihr Haar wringenden Venus zitiert,

¹⁹ van Veen 1998, 76–81.

²⁰ »This perpetual spring is symbolized at Castello by the gesture of Venus.« Wright 1976, 286–302, Zitat S. 301. Die hier ausgeführte Vermischung von Sinngehalten kann auch als Erklärungsmodell dienen für Darstellungen der *Fiorenza* als *Flora*, wie sie – allerdings bekleidet – Ammannati für den *Ceres*-Brunnen entwarf.

²¹ Wiles 1975, 24. Zur humanistischen Rezeption in Florenz s. Wind 1968, 132–133.

²² Dieses Werk wurde laut Plinius (nat. 35, 91) bereits in der Antike allein von der dieses Bild rühmenden Dichtkunst übertroffen. Demnach kann das Gemälde als Gegenstand eines altertümlichen Paragone gelten. Die schriftlichen Überlieferungen der antiken Autoren jedenfalls besagen nicht, wie sich Venus das Haar auswringt.

²³ Desweiteren erklärt diese Überlieferung, warum das Sujet in zwei unterschiedlichen Weisen in der Neuzeit rezipiert wurde: Der ganzfigurige Typ rekurriert auf das ursprüngliche Original, die Kniestücke verweisen auf das teilzerstörte Werk. Vgl. Prochno 2006, 25–27; Blake McHam 2013, 176–179; Hendler 2013, 255–262.



4 Marcantonio Raimondi, *Geburt der Venus (Venus Anadyomene)*, datiert 11. September 1506, Holzschnitt, Plattenrand 215 × 150 mm, Amsterdam, Rijksmuseum

erhob den Anspruch, einen dauerhaften und dennoch »malerischen« Ersatz für die *Anadyomene* des Apelles zu bieten. Dieses Werk repräsentiert den neuzeitlichen Wettstreit des Bildhauers mit der Malerei und der Antike.²⁴ Tribolo seinerseits durfte der Überlieferung nach davon ausgehen, dass er mit seinem Modell erstmalig das antike Motiv, das seit Beginn des 16. Jahrhunderts von verschiedenen Künstlern aufgegriffen worden war, in die lebensgroße dreidimensionale Darstellung übertrug.²⁵ Zur Herleitung des Figurenmotivs seiner *Venus Anadyomene* verwies Keutner auf das druckgraphische Blatt von Marcantonio Raimondi

(ca. 1506; Abb. 4).²⁶ Dessen Bedeutung für die Verbreitung und Gestaltung des Sujets belegen das Antonio Lombardo zugeschriebene Relief, die Deckenmalerei Baldassare Peruzzis in der römischen Villa Farnesina (1510–11) und der *Venus*-Brunnen in Spanien. Antike Bildwerke kommen für diese Darstellungen nicht als Vorbilder in Betracht, da diese mit seitlich erhobenen Armen beidseitig des Kopfes das Haar wringen (Abb. 5). Bislang ist lediglich eine vermutlich in Venedig entstandene Renaissance-Bronzestatuetten bekannt, die zweifelsfrei eine solche verschollene Antike zum Vorbild hat.²⁷ Im Gegensatz dazu fasst der neuzeitliche Typus das Haar beidhändig zu einem Zopf, was für die Brustpartie eine geschlossener Körperhaltung bedingt.²⁸ Ob Tribolo

24 Sarchi 2008, 255–258. Die Relieffinschrift »NVDA VENVS MADIDAS EXPRIMIT IMBRE COMAS« zitiert Ov. ars 3, 224. Die Dauerhaftigkeit des Materials war in der Renaissance Gegenstand kunsttheoretischer Debatten. Die Übertragung des Motivs in das Medium des Reliefs implizierte den Anspruch des Bildhauers, dass sein Werk – anders als das antike Gemälde – die Zeit überdauern würde. Im Sinne einer Superatio deutet dies Hendlar 2013, 257.

25 Bemerkenswert ist, dass die schamhafte Gestik der ersten lebensgroß gemalten Venus in Sandro Botticellis *Ankunft der Venus* (um 1483, ehemals Villa Medicea in Castello, heute Florenz, Galleria degli Uffizi) wiederholt mit dem Motiv des Haarwringens assoziiert wurde: Ihre Linke hält jedoch die langen Strähnen vor der Scham. Ein Wringen wird also nicht praktisch veranschaulicht, auch ist kein ausgepresstes Wasser dargestellt.

26 Keutner 1987, 44.

27 Die hier wegen ihres guten Erhaltungszustandes abgebildete Antike, die erst deutlich später ausgegraben wurde, zeigt einen Typus der *Venus Anadyomene*, die beidseitig ihres Kopfes ihr Haar auswringt. Entsprechende antike Statuetten oder Statuen waren vermutlich nicht in allen italienischen Kunstzentren bekannt und ihre fragmentierten Überbleibsel noch nicht als solche erkannt. So war dieses antike Motiv vermutlich nur wenigen Künstlern geläufig, oder es wurde etwa aufgrund anderer Naturbeobachtungen nicht erkannt und rezipiert. Auch Tiziano Vecellios Tafelbild (zugeschrieben, um 1520) zeigt die neuzeitliche Variante. Die antikische Statuette befindet sich in der Sammlung des Museo Correr (Venedig), Inv. XI, 35. Die Zuschreibung an Tullio Lombardo zweifelt Sarchi an. Sarchi 2008, 257. Möglicherweise deutete Marcantonio Raimondi in seinem Stich mit der Darstellung einer Verzweifelten (British Museum, H.3.55) ein antikes Fragment einer *Anadyomene* um.

28 In der Antike gab es einen Typus, der gänzlich unbekleidet war (LIMC II [1984] 55–56 Nr. 424–454 Taf. 40–43 s. v. Aphrodite [A. Delivorrias])



5 Antike Statue der *Venus Anadyomene*, 1. Jahrhundert n. Chr., Marmor, H 70 cm, Chantilly, Musée Condé

ein antikes Vorbild fehlte, oder ob er eine bewusst »moderne« Fassung des Sujets zur Schau stellen wollte, bleibt vorerst offen.²⁹ Die Kenntnis nachantiker Darstellungen – etwa der Druckgrafik Raimondis – war für ihn jedenfalls wichtiger. Als erster neuzeitlicher Künstler verwertete er das mythologische Sujet, indem er sich von der formalen Identifizierung als *Venus* löste und das Genremotiv der ihr Haar wringenden Badenden auf eine andere Figur übertrug. Soweit bekannt, schuf er mit seinem zwischen 1538 und 1543 entstandenen Modell zudem den ersten lebensgroßen freistehenden weiblichen Akt der Neuzeit, der zeitnah in Bronze hätte ausgefertigt werden sollen.³⁰

Qualitativ fällt auf, dass Giambolognas *Fiorenza* nicht die sinnlich-haptischen Qualitäten aufweist wie insbesondere seine berühmten Kleinbronzen, die in der Dresdner Sammlung so prominent vertreten sind. Inwiefern die weniger sinnliche Ausführung der Brunnenfigur mit der anderen Aufgabe zusammenhängt oder etwa dem Umstand geschuldet ist, dass es sich hierbei möglicherweise um sein erstes großes Bronzewerk handelte, oder aber die von Tribolo lebensgroß geplante Aktdarstellung einer Frau eine zu sinnliche Ausführung noch verbot, muss an dieser Stelle offen bleiben.³¹ Frappierend ist jedenfalls der Vergleich mit *Schlafende Nymphe von einem Satyr betrachtet* (Taf. 9). Dies ist umso auffälliger, als auch dieses Werk im Kontext der Brunnenthematik und des Paragone verortet werden kann, wenn man es mit dem entsprechenden Brunnen aus der Francesco Colonna zugeschriebenen 1499 in Venedig durch Aldus Manutius publizierten *Hypnerotomachia Polyphili* (Abb. 6) verknüpft.³²

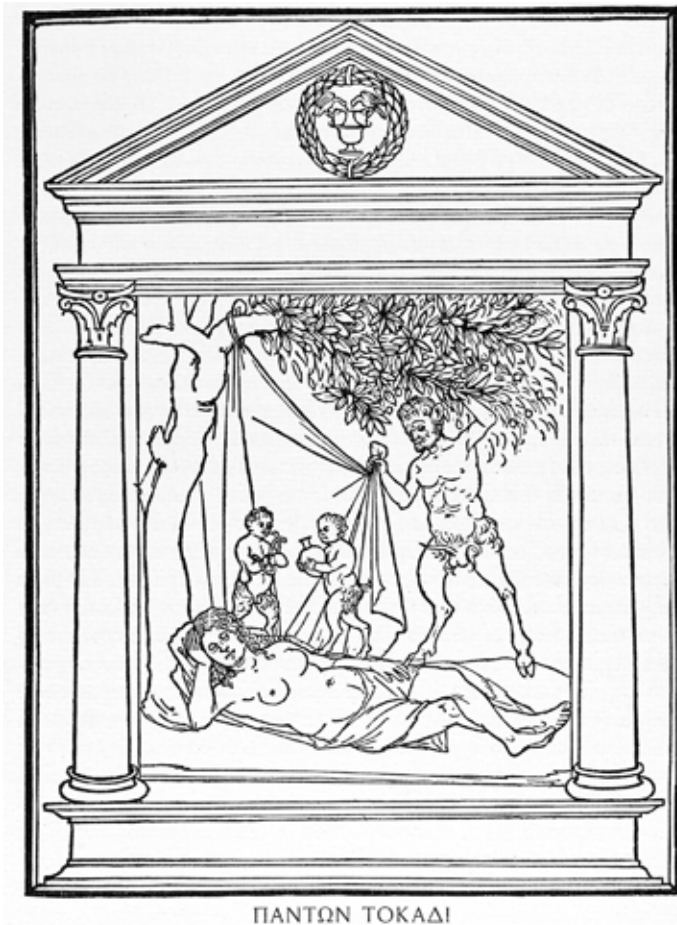
und einen mit Himation (LIMC II [1984] 76 f. Nr. 667–687 Taf. 66–68 s. v. Aphrodite [A. Delivorrias]). Eine weitere neuzeitliche Variante zeigt Jacopo Sansovinos Relief einer *Venus Anadyomene*, das an der Basis der Loggetta angebracht ist: *Venus* hat hier ihr Haar vor der Brust in zwei großen Strahlen gefasst. Boucher 1991, Bd. 2, Abb. 208.

29 Dies gilt bis auf weiteres auch für die anderen genannten Künstler.

30 Die ältere überlebensgroße *Eva* (1464?, Venedig, Dogenpalast) von Antonio Rizzo ist eine Nischenfigur aus Stein. Auch die Bevorzugung eines Standmotivs gegenüber etwa eines Sitzmotivs war eine wichtige konzeptuelle Entscheidung. Vgl. Keutner 1987, 43. Die bislang undatierte Venus-Fiorenza in Spanien gewinnt damit an Relevanz.

31 Ebenso wäre zu überlegen, ob das gewählte Sujet nicht aus technischen oder gestalterischen Aspekten unterlebensgroß ausgeführt wurde, sondern um eben die Lebensgröße zu vermeiden.

32 Allein aus der Lektüre geht hervor, dass es sich bei der im Holzschnitt dargestellten Szene um ein Brunnenrelief handelt. Die Strahlen warmen und kalten Wassers, die den Brüsten der schlafenden Nymphe entspringen, fehlen hier: Eine mediale Konkurrenz wird damit aufgezeigt, die Sabine Heiser als Paragone der Poesie und der bildenden Kunst gedeutet hat. Sabine Heiser, Vortrag »Akkumulation und Reduktion. Bild- und Verblüffungsstrategien in der ›Hypnerotomachia Poliphili‹ und in Sebastian Brants Narrenschiff«, gehalten beim 17. Basler Renaissancekolloquium am 29. Oktober 2010. Dass Giambolognas Bronzestatuetten das gedruckte Motiv plastisch und ins Sinnliche variiert, mag als Weiterführung dieses Paragone gelesen werden.



ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ

6 Venezianisch, *Nymphenbrunnen*, 1499, Holzschnitt, 308 × 218 mm,
Detail aus: Francesco Colonna(?), *Hypnerotomachia Poliphili*, 77

Durch die Untersuchung von Wright zur politischen Ikonographie des Gartenprogramms wurde die Wahrnehmung der hier behandelten Brunnenfigur festgeschrieben, die sie als *Venus-Florenza* mit Blick auf die Bedürfnisse des Auftraggebers zum Teil einer Allegorie reduzierte und ihre Identifizierung anhand ihrer Platzierung innerhalb der Topographie der Anlage leistete. Welche künstlerischen Absichten Tribolo hegte, als er sich für seine nicht nur ungewöhnliche, sondern in mehrfacher Hinsicht neue und zunächst missverständliche Bildlösung entschied – und deren Modell schließlich auch Giambologna folgte bzw. folgen musste –, diese Frage wurde bislang nicht berührt. Den dem Urteil

Vasaris mehr oder weniger unkritisch Folgenden war klar, dass Tribolo, der stets als Epigone Michelangelos verrufen wurde, künstlerisch nichts Eigenständiges und Großartiges geleistet haben konnte.³³ Mit Vasaris Benennung des Humanisten Benedetto Varchi als Ratgeber des Bildprogramms wurde diese Sichtweise schon früh untermauert.³⁴

Welche Aussage verbindet sich jedoch mit der neuzeitlichen Entscheidung für die Übersetzung des antiken Gemäldemotivs in das Medium einer vollplastischen Figur und damit in eine leibhafte Gestalt großen Formats? Der *Fiorenza* wurde eine außergewöhnliche Rolle zugewiesen, indem sie – zum ersten Mal in der Neuzeit – als nahezu lebensgroße Bronzefigur einen weiblichen Akt freistehend inszenierte.³⁵ Das Motiv der Personifikation der Stadt Florenz in Form einer Aktfigur und darüber hinaus in der Doppelrolle als *Fiorenza* und *Venus* wurde mit der hier behandelten Figur eingeführt. Folglich war die Brunnenfigur damals nur mit Vermittlung lesbar. Dass diese die Gestalt einer *Venus Anadyomene* erhielt, knüpfte – auch ohne ein direktes plastisches Vorbild – an die *Venus*-Statuen der Antike an. Besonders deutlich wird dies, wenn man die Brunnenfigur einer *Venus mit Cupido* (Abb. 7) zum Vergleich heranzieht, die ein Nachfolger Giambolognas nach dem Vorbild der *Fiorenza* schuf. Diese Figur führt das Motiv wieder in seinen ursprünglichen Kontext zurück.

Tribolos Erfindung einer ›*Fiorenza Anadyomene*‹ und deren Integration in das Bildprogramm muss eine für ihr Publikum zunächst frappierende Lösung gewesen sein, denn die von Giambologna realisierte unbedeckte Stadtpersonifikation ist ohne Kontextualisierung mitnichten als solche zu erkennen. Für eine kulturelle Identitätsstiftung wäre ein bekleidetes und mit einem Attribut ausgestattetes Standbild, also eine Figur im traditionellen Typus, eine deutlich besser lesbare Alternative gewesen.³⁶ Dass die nach Spanien exportierte Figur die Florentiner Lilie als weithin sichtbaren Haarschmuck trägt, zeugt von der Auseinandersetzung mit diesem Rezeptionsproblem. Dieses war gegeben, selbst wenn die Doppeldeutigkeit, also die Wahrnehmung

33 Müntz etwa degradierte Tribolo zu einem von Michelangelo inspirierten Eklektiker. Müntz 1895, 432.

34 Vasari 2010 [1568], 51.

35 Giambologna reduzierte – wenn Vasaris Angabe stimmt – die Größe seiner Figur gegenüber Tribolos drei Ellen hohem Entwurf.

36 Keutner nahm an, dass Tribolo zunächst zwei Modelle vorlegte – eine bekleidete Stadtpersonifikation und eine unbedeckte. Keutner 1987, 43.



7 Giambologna-Nachfolger, *Venus und Cupido*, Bronze, H 124,5 cm, Washington, National Gallery

einer Figur sowohl als *Fiorenza* als auch als *Venus*, vom Auftraggeber oder Varchi vorgeschrieben worden wäre. Dass das Konzept Tribolos von Giambologna eben nicht durch eindeutige Attribute ergänzt wurde, ist jedenfalls bemerkenswert: Der Castello-Garten der Medici-Villa vor den Mauern der Stadt war einem ausgewählten Publikum und damit einer Teilöffentlichkeit zugänglich. Es liegt nahe anzunehmen, dass den Besuchern allesamt die Lesart des Bildprogramms im Garten so weit vermittelt wurde, dass eine Verwechslung der *Fiorenza* mit *Venus* ausgeschlossen wurde.

Auch die Aktivierung der Figur ist auffällig: Es bestand keinerlei Notwendigkeit, eine den Schalenbrunnen bekrönende Statue zu entfernen, das gleiche gilt für die Funktion, diese wasserspendernd zu gestalten – wie bereits angemerkt, birgt Tribolos Gestaltung der Brunnen ein hohes innovatives Potential.

Dass die veristische Verlebendigung der Skulptur durch die Einbeziehung dynamischer Wasserläufe in der Folge auch von anderen Bildhauern als vorbildliche Lösung aufgegriffen wurde, belegen sowohl direkte Nachahmer (Abb. 7) wie auch eigenständige Lösungen.³⁷ Der Giambologna-Schüler Adriaen de Vries etwa adaptierte Tribolos Idee der kompositorischen Integration eines Wasserlaufs in die Figurengestaltung und transferierte damit Tribolos konzeptuelles Anliegen, das seiner kunsttheoretischen Forderung nach »Wahrheit« in der Skulptur Rechnung trug, in die kulturellen Sphären nördlich der Alpen.³⁸ Sein Konzept der Wahrheit in der Plastik führte Tribolo jedoch in seinem in Castello verfassten Brief an Varchi nicht weiter aus – eine theoretische Leerstelle, die – so die hier zu Grunde gelegte Hypothese – er mittels seiner künstlerischen Praxis bereits gefüllt hatte.³⁹ Seine Entwürfe für den Garten in Castello waren vermutlich bereits vor dem Brief entstanden; seine künstlerisch formulierte Lösung lag also bereits vor und bedurfte aus Sicht des Bildhauers wohl keiner schriftlichen Darlegung.

37 Adriaen de Vries fertigte für den *Herkules*-Brunnen in Augsburg drei sitzende Aktfiguren, die der *Fiorenza* formal eng verwandt sind.

38 In seinem sog. Paragone-Brief an Varchi (nach Florentiner Zeitrechnung datiert auf den 15. Februar 1546) begründete Tribolo den Vorrang der Bildhauerei gegenüber der Malerei damit, dass die Malerei lüge und die Wahrheit allein vom Bildhauer geformt werden könne. Dies »belegte« er mit seinem Verweis auf den Tastsinn eines Blinden, der plastische Bildwerke erfahren könnte, nicht aber Malereien. Varchi 2013, 268–271. Zur Hierarchie der Sinne vgl. Körner 2003, 221–241.

39 Ebenfalls im Paragone-Kontext deutet Nova den *Narziss* (1548–65) Cellinis als für das »Kernstück eines Brunnen« konzipiert. Nova 2003, 197–200, Zitat S. 200. Morét deutet den *Schildkröten*-Brunnen des Taddeo Landini auf der Piazza Mattei (1580–84) als gebauten Beitrag zur Debatte. Morét 2003a, 130–132; Morét 2003b, 203–215. Zu Varchis Erläuterungen über die Nützlichkeit der Statuen und seinem Verweis auf den Castello-Garten s. Varchi 2013, 188 f. Ob demnach die *Fiorenza*, die als Wasserspenderin einen Dienst verrichtet, der höherrangigen Architektur zugerechnet werden kann, wäre zu prüfen.

Es ist nicht auszuschließen, dass letztlich Tribolos Brunnenentwurf Varchi dazu veranlasst hatte, ihn als Experten des Paragone in die öffentliche Diskussion einzubinden.⁴⁰

IV FAZIT

Welche Bedeutung hat also die *Fiorenza* im Hintergrund des Giambologna-Portraits in seinem Atelier? Sie offenbart die Funktion des Gemäldes als Bestandteil einer Legitimationsstrategie: Giambologna versprach dem Betrachter die Lücke zu füllen, die Tribolos Tod hinterlassen hatte – hatte er doch auch von diesem beide im Hintergrund zu sehenden bereits begonnenen Aufträge erfolgreich und mit eigenem Disegno vollendet. Für Giambologna war es zur Veranschaulichung der folgerichtigen Aneignung von höchster Wichtigkeit, gerade diese Modelle im Kontext des Werkprozesses zu inszenieren: So konnte er dem Betrachter vor Augen führen, dass er in der Lage gewesen war, die Invention des verstorbenen Meisters angemessen umzusetzen (*Fiorenza*) und sein Konzept zu ergänzen bzw. zu füllen (*Oceanus*). Hierzu zählt auch die inszenierte Besonderheit, dass die *Fiorenza* auf dem Modellierstuhl steht, als hätte Giambologna eigenhändig und erst kürzlich noch an ihr gearbeitet. Als repräsentatives Standesporträt ist der Quellenwert dieser Darstellung jedoch nicht dem einer (letztlich ebenfalls inszenierten) Dokumentarfotografie vergleichbar, womit Keutners Zirkelschluss-Datierung der *Fiorenza* seine Grundlage verliert und sich das Werk einer neuen Lesart öffnet.

40 Cellini argumentierte in seinem auf den 28. Januar 1547 datierten Paragone-Brief an Varchi: »Das Gemälde ist nichts anderes als ein Baum, ein Mensch oder ein anderes Ding, das sich in einem Brunnen spiegelt.« – »[...] la pittura non è altro che o arbero, o huomo, o altra cosa che si spechi in vn fonte [...]« Varchi 2013, 276 f. »fonte« wird a.a.O. als »Quelle« übersetzt. Bereits Alberti hatte in *De Pictura* das Gemälde mit der Oberfläche eines Quellteichs verglichen: »Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti.« Alberti 2000, 236 f. Diese Bezüge sind erhellend für die Übersetzung des ursprünglich gemalten Motivs der *Venus Anadyomene* in das Medium der Brunnenplastik.

V ZUSAMMENFASSUNG

Tribolos Statuenkonzept der Wahrheit in der Skulptur wird von der wasserspendenden Brunnenfigur der *Fiorenza* exemplarisch veranschaulicht. Die Plausibilität seiner Bildidee gründete er auf der Semantik antiker Bildentwürfe. Seine Innovation der durch Wasserläufe sinnstiftend verlebendigten Skulptur prägte Brunnengestaltungen in Italien und auch nördlich der Alpen.

Als erster Bildhauer übertrug Tribolo das bedeutende Malereithema in die lebensgroße Plastik, womit er das antike Original des Apelles an Dauerhaftigkeit übertraf. Tribolo leistete mit der *Fiorenza* einen kunstpraktischen Beitrag zum Wettstreit der Künste und ließ die plastische Darstellung lebensgroßer weiblicher Akte wieder aufleben.

Dass Giambologna sich in seiner Selbstdarstellung auf die Ausführung der *Fiorenza* bezog, präsentierte ihn karrierestrategisch als würdigen Nachfolger Tribolos. Als Ausländer beanspruchte er gegenüber Auftraggebern wie den Medici aber auch seinen Konkurrenten in Florenz einen nachhaltigen Platz in der dortigen Kunstszene. Dass er diesen fruchtbar zu füllen versprach, auch dafür stehen seine Brunnenfiguren symbolisch ein. Indem er sein im Bild gegebenes Versprechen einlöste, verdrängte Giambologna zunehmend das Andenken an Tribolo aus dem kulturellen Gedächtnis, was zu einem blinden Fleck in der Erforschung der Paragone-Praxis führte.⁴¹

 ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1, 6 Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts Bonn.

Abb. 2 Fotografie Á. Serrano Sánchez de León.

Abb. 3 © V&A Images.

Abb. 4 Rijksmuseum (Amsterdam).

Abb. 5 bpk | RMN – Grand Palais | René-Gabriel Ojéda.

Abb. 7 Reproduktion nach Art for the Nation. Collecting for a New Century. Ausstellungskatalog Washington D. C. (2000), 247

⁴¹ Jüngstes Zeugnis hierfür ist Hendler 2013.

Taf. 6 National Galleries of Scotland (Edinburgh), mit freundlicher Genehmigung des Besitzers.

Taf. 7 Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts Bonn.

Taf. 8.1 bpk | Scala.

Taf. 8.2 bpk | Scala.

Taf. 9 bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Arrigo Coppitz.

LITERATURVERZEICHNIS

Alberti 2000

O. Bätschmann (Hrsg.), Leon Battista Alberti. Das Standbild (Darmstadt 2000).

Avery 1978a

C. Avery (Hrsg.), Giambologna. 1529–1608. Sculptor to the Medici. Ausstellungskatalog Edinburgh (London 1978).

Avery 1978b

C. Avery (Hrsg.), Giambologna. 1529–1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik. Ausstellungskatalog Wien (Wien 1978).

Avery 1987

C. Avery, Giambologna. The complete sculpture (Oxford 1987).

Baldinucci 1846

F. Ranalli (Hrsg.), Filippo Baldinucci. Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua 2 (Florenz 1846).

Blake Mc Ham 2013

S. Blake McHam, Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History (New Haven 2013).

Boström 1997

A. Boström, A New Addition to Zanobi Lastricati. Fiorenza or the Venus Anadyomene: the fluidity of iconography, *Sculpture Journal* 1, 1997, 1–6.

Boucher 1991

B. Boucher, The Sculpture of Jacopo Sansovino 2 (Yale 1991).

Chrubasik 2013

K. Chrubasik, 5. Jean de Boulogne, genannt Giambologna (1529–1608). Fiorenza (Venus Anadyomene), in: Florenz! Ausstellungskatalog Bonn (München 2013) 147.

Cole 2002

M. W. Cole, 74. Jean de Boulogne detto Giambologna. Venere (»Fiorenza«),

in: M. Chiarini u. a. (Hrsg.), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537–1631. Ausstellungskatalog Florenz (Mailand 2002)* 214–215.

Cole 2011

M. W. Cole, *Ambitious Form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence* (Princeton 2011).

Hendler 2013

S. Hendler, *La Guerre des Arts. Le Paragone Peinture-Sculpture en Italie XVe–XVIIe* (Rom 2013).

Kanzenbach 2007

A. Kanzenbach, *Der Bildhauer im Porträt* (München 2007).

Keutner 1987

H. Keutner, *La statua del Giambologna*, in: Chr. Acidini Luchinat (Hrsg.), *Fiorenza in Villa* (Florenz 1987).

Kirwin 1971

W. C. Kirwin, *Vasari's Tondo of ›Cosimo I with His Architects Engineers and Sculptors‹ in the Palazzo Vecchio. Typology and Re-Identification of Portraits*, *MKuHistFlorenz* 15, 1, 1971, 105–122.

Körner 2003

H. Körner, *Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste*, in: V. von Rosen u. a. (Hrsg.), *Der stumme Diskurs der Bilder* (München 2003) 221–241.

Luchinat 1987

C. Acidini Luchinat (Hrsg.), *Fiorenza in Villa* (Florenz 1987).

Manutius 1499

A. Manutius, *Hypnerotomachia Polyphilii* (Venedig 1499).

Martelli 1916

C. Marconcini (Hrsg.), *Dal primo e dal secondo Libro delle Lettere di Niccolò Martelli* (Lanciano 1916).

Morét 2003a

S. Morét, *Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento, Artificium 10* (Oberhausen 2003).

Morét 2003b

S. Morét, *Der Paragone im Spiegel der Plastik*, in: A. Nova – A. Schreurs (Hrsg.), *Benvenuto Cellini* (Köln 2003) 203–215.

Müntz 1895

E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance* 3 (Paris 1895).

Nova 2003

A. Nova, »Paragone«-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: A. Nova – A. Schreurs (Hrsg.), *Benvenuto Cellini* (Köln 2003) 183–202.

Prochno 2006

R. Prochno, Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen (Berlin 2006).

Sarchi 2008

A. Sarchi, Antonio Lombardo, Studi di Arte Veneta 15 (Venedig 2008).

Schweikhart 2001

G. Schweikhart, Künstler als Gelehrte. Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts, in: U. Rehm – A. Tönnemann (Hrsg.), Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften (Köln 2001) 229–238.

van Veen 1998

H. T. van Veen, Cosimo de' Medici. Vorst en republikein (Amsterdam 1998).

Varchi 2013

O. Bättschmann – T. Weddigen (Hrsg.), Benedetto Varchi. Paragone. Rangstreit der Künste (Darmstadt 2013).

Vasari 2010 [1568]

S. Feser (Hrsg.), Giorgio Vasari. Das Leben des Tribolo und des Pierino da Vinci (Berlin 2010).

Vasari 1881

G. Milanesi (Hrsg.), Giorgio Vasari. Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori 6 (Florenz 1881).

Wiles 1975

B. H. Wiles, The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini ²(New York 1975).

Wind 1968

E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance ²(Reprint, London 1968).

Wright 1976

D. R. Wright, The Medici Villa at Olmo a Castello. Its history and iconography (Diss. Princeton Universität 1976).

KLAUS FITTSCHEN (WOLFENBÜTTEL)

DIE ZWÖLF SUETONISCHEN KAISER IN DEN BÜSTENGALERIEN DER RENAISSANCE UND DES BAROCK*

Sets of sculpted portraits of the twelve emperors from Suetonius' Lives were first produced in Italy during the second half of the sixteenth century. Their use soon spread across the length and breadth of Europe and enjoyed great popularity in the so-called »Age of Absolutism«.

These sets of Imperial portraits tended, for the most part, to look back to ancient models. But the overriding objective was not primarily an exact reproduction, the aim was to create pristine but nonetheless ancient-looking portraits in order to give a representative effect. Modes of displaying the portrait-sets, as well as their use of expensive materials, served to further this aim. Sets of portraits are to be found in the palaces of almost all the leading families of Europe, as well as in aristocratic houses and municipal buildings. The allusion to the Roman emperors enabled the ruling nobility to justify its claims to power. Their political subjects used these portrait sets both to flatter a prince and to express their faithful loyalty. The appendix discusses and documents with illustrations a particularly significant example of the first mentioned kind: a set of 12 emperor-portraits from the »Palais im Großen Garten« at Dresden, which has so far scarcely received attention.

* Der folgende Text entspricht nicht dem auf der Tagung in Dresden gehaltenen Vortrag, in dem ich drei Bildnisserien (Palazzo Rospigliosi, Ariccia und Kopenhagen, Schloss Rosenborg) ausführlich vorgestellt hatte. Wegen der beschränkten Abbildungszahl musste das Vortragskonzept völlig geändert werden. Ich bin den Herausgebern dankbar, dass sie die bildliche Wiedergabe einer anderen, ebenfalls fast unbekanntem Büstenserien, diesmal am Ort des Kolloquiums, ermöglicht haben.

Büsten mit den Bildnissen der ersten zwölf römischen Kaiser erfreuten sich seit der Renaissance bis ans Ende des Ancien Régime in ganz Europa großer Beliebtheit.¹ Sie folgen den Biographien Suetons auch darin, dass die Reihe mit Caesar beginnt, der ja kein Kaiser im Wortsinn gewesen ist. Die späteren Kaiser, deren Biographien in der spätantiken »Historia Augusta« überliefert sind, werden dagegen nicht berücksichtigt. Vermutlich war es die Begrenzung auf die magische Zahl »12«, die den Erfolg dieser Reihe begründet hat.

Die Zwölf-Kaiser-Serien sind aus dem Interesse an der Darstellung historischer Personen der Antike hervorgegangen, das im 14. Jahrhundert in Italien einsetzt und dessen Entwicklung sich von der Buchmalerei über die Wandmalerei, die Reliefkunst zur Rundplastik gut verfolgen lässt.² Zunächst wurden diese Personen im jeweiligen Zeitstil und mit frei erfundenen Physiognomien wiedergegeben. Schon früh ist aber auch das Bemühen zu beobachten, für ihre Darstellung antike Vorlagen zu verwenden. Besonders die Münzen, auf denen die Bildnisse aller römischen Kaiser überliefert sind, spielten dabei von Anfang an eine große Rolle. Seit gegen Ende des 15. Jahrhunderts das Ausgraben und Sammeln originaler antiker Skulpturen in Mode kommt, werden auch rundplastische Vorbilder nachgeahmt (was aber keineswegs zum Ende der »erfundenen« Physiognomien führt³).

Die von antiken Vorbildern abhängigen Kaiserbildnisse erfreuen sich bei den Kunsthistorikern keiner besonderen Wertschätzung und sind deshalb schlecht erforscht und schlecht dokumentiert,⁴ für die Archäologen liefern sie jedoch wichtige Informationen über diese Vorbilder und deren Rezeptionsgeschichte.⁵

1 Ich habe das Thema umfassend an anderer Stelle behandelt, vgl. Fittschen 2006, 65–72; vgl. auch Fittschen 2006, 49–55 (Potsdam). Listen mit Zwölf-Kaiser-Serien sind schon öfter zusammengestellt worden, vgl. etwa Wegner 1989, 280–285; Stupperich 1995, 39–58; in beiden Arbeiten werden rundplastische Serien und Serien in der Flächenkunst vermischt aufgeführt. In diesem Beitrag geht es, der Zielsetzung des Kolloquiums entsprechend, ausschließlich um die erstere Gruppe.

2 Dazu und zum Folgenden ausführlich Fittschen 2006, 63–85 mit weiteren Belegen.

3 Das gilt besonders für die gemalten Kaisergalerien der Barockzeit, vgl. Fittschen 2006, 78 mit Anm. 71.

4 Vgl. meine diesbezügliche Klage Fittschen 2006, 8 f. und passim.

5 Das habe ich am Beispiel der Herrenhäuser Galerie exemplarisch zu zeigen versucht.

Zwölf-Kaiser-Serien in Büstenform sind zuerst in Italien belegt. Tommaso Della Porta (ca. 1520–1567) hat vor 1562 die erste bekannte Gruppe geschaffen, die sich heute im Palazzo Farnese in Rom befindet.⁶ Er kann also vielleicht als ihr »Erfinder« gelten.⁷ Aber schon zur selben Zeit, nämlich 1559, hat der in Italien tätige niederländische Bildhauer Willem van Tetrode (ca. 1525–1580) ebenfalls eine solche Gruppe angefertigt, in Miniaturformat und nach anderen antiken Vorlagen, die heute im Bargello in Florenz verwahrt wird.⁸ Und schon 1568 hat Hans Fugger eine Zwölfer-Serie in Marmor für seinen Palast in Augsburg bestellt.⁹ Die neue Erfindung hat in Europa also sehr schnell Anklang gefunden.¹⁰

Ausschlaggebend für diesen Erfolg war neben der schon genannten Zahl »12« das einheitliche und unversehrte Aussehen der neugeschaffenen Bildwerke, die sich deswegen für eine repräsentative Aufstellung besonders gut eigneten. Das ist vermutlich der Grund, warum solche Serien sogar von Sammlern erworben wurden, die in der Lage waren, Kaiser-Serien allein aus antiken Originalbildnissen zu bestücken.¹¹ Dem Wunsch nach einer standesgemäßen Repräsentation diene ferner die Verwendung exotischer Materialien. Bestand die Serie des Tommaso Della Porta noch ausschließlich aus weißem Marmor, so war die seines

6 Vgl. *Le Palais Farnèse II* (1980) 304–305 Abb. a–i; 419 Abb. a–c; Fittschen 2006, 68 Anm. 18. Von Tommaso Della Porta stammt vermutlich auch die Kaiserserie, die sich ebenfalls im Palazzo Farnese befindet, früher aber einmal im Farnese-Schloss in Caprarola aufgestellt war, vgl. *Le Palais Farnèse II* (1980) Taf. 180–181. 189–190; Fittschen 2006, 82 Anm. 94–95. Eine dritte Serie scheint nach Spanien gelangt zu sein, ist aber verschollen, vgl. Laden-dorf 1958, 99 Anm. 25. Das Kopieren nach antiken Vorbildern hat der Neffe Tommasos, Giovan Battista Della Porta (ca. 1542–1597), fortgesetzt, dem die Zwölf-Kaiser-Serie in der Villa Borghese zugeschrieben wird, vgl. Faldi 1954, 49 f. Nr. 48 mit Taf. 48 a–n; Fittschen 2006, 68 Anm. 19–20.

7 Die Zwölf-Kaiser-Serie in Potsdam könnte allerdings älter sein, wie ich zu zeigen versucht habe (vgl. Fittschen 2006, 49–55 Taf. 8–10). Stellungnahmen zu diesem Vorschlag sind mir bisher nicht bekannt geworden.

8 Vgl. Massinelli 1991, 96–97 Abb. 81–83; Binnebeke 2003, 78–90 Abb. 19–22; 116 Nr. 6; Fittschen 2006, 68 Anm. 21 Taf. 55, 3. Von dieser Serie scheint es weitere Ausführungen gegeben zu haben.

9 Vgl. Wegner 1989, 281; Fittschen 2006, 69 Anm. 23. Diese Serie ist verschollen; sie ist nicht identisch mit einer zweiten aus Stuck, die zwischen 1561 und 1573 entstanden und z. T. erhalten ist.

10 Vgl. die Listen bei Wegner 1989, 281–284; Fittschen 2006, 68–72.

11 Das gilt z. B. für die Sammlungen Farnese und Borghese.

Neffen aus marmornen Bildnisköpfen und Büsten aus buntem Stein zusammengesetzt.¹² Im 17. Jahrhundert wurden Kaiserbildnisse auch aus dem schwer zu bearbeitenden Porphyrr hergestellt.¹³ Dass dieses Material differenziertes Kopieren nicht zuließ, scheint die Käufer nicht gestört zu haben. Entscheidend war allein der Seltenheitswert des Materials: Da damals Porphyrrbrüche in Europa noch nicht bekannt waren, konnte nur auf die begrenzte Menge antiker Spolien zurückgegriffen werden.¹⁴ Es sind sogar Büstenserien aus Edelstein¹⁵ und in Vergoldung¹⁶ geschaffen worden.

In Italien wurden diese Kaiserbüsten gern in ovalen Nischen aufgestellt, die in die Wände repräsentativer Räume eingelassen waren, meist oberhalb der Augenhöhe.¹⁷ In anderen Ländern standen sie häufig auf Wandkonsolen¹⁸ oder sie verzierten Schlossfassaden¹⁹ und Balustraden.²⁰ (Am Palais im Großen Garten in Dresden befinden sich die Nischen in den Fassaden, s. u. Anhang S. 211–217.) In der Regel waren die Bildwerke also so hoch aufgestellt, dass sie einer genaueren Betrachtung entzogen

12 Vgl. Anm. 6.

13 Vgl. z. B. eine Serie in der Villa Borghese (Faldi [1954] 16 f. Nr. 11 mit Abb. 11 a–s, mit Büsten aus gelbem Alabaster) und in Versailles (Michel 1999, 358–361 Abb. 89–100, mit Büsten aus verschiedenfarbigem Alabaster); Fittschen 2006, 69 Anm. 25. – Ein charakteristisches Beispiel für eine ganz undifferenzierte Wiedergabe der kaiserlichen Physiognomien ist die Serie mit Bildnisköpfen aus honigfarbenem Alabaster und Büsten aus buntem Alabaster im Grünen Gewölbe in Dresden aus der Zeit Augusts des Starken, vgl. Heres 1982, 209–210 Abb. 50.

14 Wenn kein echter Porphyrr aufzutreiben war, nahm man auch mit ähnlich aussehendem Ersatz vorlieb, vgl. Schröder 2001, 56 f. Abb. 5 a–c. 6 a–c.

15 Vgl. eine Serie in Miniaturformat im Louvre mit Büsten aus Silber: Fittschen 2006, 70 Anm. 27.

16 Vgl. z. B. eine Serie in Gotha: Fittschen 2006, 69 Anm. 27.

17 Vgl. Palazzo Farnese in Rom, Villa Farnese in Caprarola (s. Anm. 6), Palazzo Ruspoli in Rom (s. Anm. 24), Villa Borghese in Rom (s. Anm. 6) sowie Palazzo Pamphilj an der Piazza Navona (vgl. Fittschen 2006, 68 Anm. 22).

18 Vgl. etwa die Serie im Augsburger Rathaus (Fittschen 2006, 64 Anm. 4) oder im Hirsvogel-Saal in Nürnberg (Fittschen 2006, 69 Anm. 24).

19 Vgl. die Serien an den Schlössern Charlottenburg (ehem. Oranienburg) und Wilanow (Wrede 2000, 7–21 Abb. 2–21; Fittschen 2006, 70 Anm. 30) sowie Versailles (Fittschen 2006, 83 Anm. 103).

20 Vgl. die Serie in Aranjuez: Hertel 1985, 234 Taf. 47–48; Fittschen 2006, 83 Anm. 103.

waren. Ähnlich wie bei den bis an die Decken gehängten Bildern in den fürstlichen Gemäldegalerien ging es nicht um den Genuss am einzelnen Werk, sondern um die Beeindruckung durch die Fülle und Kostbarkeit des Dargebotenen. Da die Kaiserbüsten in der Regel auch nicht inschriftlich benannt waren, dürfte den meisten Besuchern ohne kundige Führung verborgen geblieben sein, welchen der zwölf Kaiser sie gerade vor sich hatten.²¹ Es galt als ausreichend, dass sie durch ihre Kleidung (Paludament und/oder Panzer) als römische Kaiser erkennbar waren.

Über die Motive der Käufer dieser Serien ist kaum etwas bekannt, doch ist es nicht schwer, die wichtigsten Aspekte zu benennen. Im Zeitalter des Absolutismus konnten sich regierende Fürsten in der Nachfolge der römischen Kaiser sehen. Die Bezugnahme auf diese Kaiser in Galerien mit deren Bildnissen konnte der Herrschaftsvergewisserung und der Selbstdarstellung als Landesherren dienen. Das mag auch für die Kardinäle in Rom gelten, die als Nepoten regierender Päpste Anteil an deren Macht hatten.

Kaisergalerien im Besitz von ›Untertanen‹ verlangen dagegen eine andere Erklärung. Hier geht es offenbar um Loyalitätsbekundungen und Fürstenlob. Das lässt sich jedenfalls für Patrizier in den deutschen Reichsstädten, die ihre Paläste gern dem reisenden Kaiser als Unterkunft anboten, überzeugend begründen.²² Auch die Zwölf-Kaiser-Serie im Augsburger Rathaus, in dem Reichstage abgehalten wurden, findet so eine einfache Erklärung.²³

Ob dieses Erklärungsmuster auch auf die Zwölf-Kaiser-Serie im Palazzo Ruspoli in Rom²⁴ angewendet werden kann, scheint dagegen zweifelhaft. Unter den erhaltenen Zwölf-Kaiser-Serien nimmt sie eine besondere Stellung ein, weil sie als einzige noch am ursprünglichen Platz steht und zudem den Ausgangspunkt eines riesigen Freskenzyklus bildet. Der Palast wurde von dem Florentiner Patrizier Orazio Rucellai nach 1583 errichtet, die Fresken wurden von Jacopo Zucchi

21 Wie wenig auch manche Bildhauer auf das unterschiedliche Aussehen der Kaiser achteten, lehrt das Beispiel der Serie des Giovan Battista Della Porta in der Villa Borghese, in der für Caligula und Nero das gleiche Vorbild verwendet worden ist, vgl. Faldi 1954, Abb. 48 e. g.

22 Dazu ausführlich Tacke 2004, 121–140.

23 Vgl. Anm. 18.

24 Vgl. Lohaus 2008 mit Lit.

in den Jahren 1589–1591 ausgeführt. Die Kaiserbüsten²⁵ in den kanonischen Ovalnischen des Festsaales sind von Szenen aus dem Leben der Dargestellten und Nachbildungen ihrer Münzbilder umgeben. Auf der Decke erscheinen die sieben Planetengottheiten in Gesellschaft des gesamten griechischen Olympos. So entsteht der Eindruck, dass die römischen Kaiser hier stellvertretend für die Schicksalsgebundenheit des Menschen stehen. Es ist leider nicht bekannt, ob das ungeheuer gelehrte Bildprogramm vom Bauherrn oder eher vom Maler erfunden worden ist; letzterer hat darüber jedenfalls einen nicht minder gelehrten Kommentar verfasst.²⁶ Der Kaisersaal im Palazzo Ruspoli ist ein Einzelfall; es gibt kein weiteres Beispiel, in dem eine Zwölf-Kaiser-Serie in dieser Weise in einen erklärenden Kontext eingebunden ist.²⁷

Die Reihe der suetonischen Kaiser enthält bekanntlich einige recht problematische Kaiser, die sich für herrscherliche Selbstdarstellung und Fürstenlob wenig eignen. Der unbedeutende, zum Lebensgenuss neigende Kaiser Vitellius mochte sich als Identifikationsfigur in Renaissance und Barock noch rechtfertigen lassen, zumal in der so eindrucksvollen Version des »Vitellius Grimani«.²⁸ Aber Kaiser wie Caligula, Nero oder Domitian? Es ist schwer verständlich, warum nie der Versuch unternommen worden ist, die suetonische Serie durch eine andere mit den Bildnissen der wirklich bedeutenden und prägenden römischen Kaiser zu ersetzen und zum Kanon zu erheben. Das Fehlen christlicher Kaiser aus der Spätantike in den Büstenserien im Besitz von Kardinälen ist besonders befremdlich: Ein Konstantin der Große kommt in diesen Serien nie vor! Die Tatsache, dass immer wieder dieselben zwölf suetonischen Kaiser gefragt waren und kein Fürst, Kleriker oder Patrizier eine auf Geschichtskennntnis und persönlichem Urteil beruhende andere Aus-

25 Vgl. Wegner 1989, 281 (mit zu früher Datierung); Fittschen 2006, 68 f. Anm. 22; Lohaus 2008, 89–101 Abb. 73–74. 77. Der Bildhauer dieser Serie ist noch nicht identifiziert. Nach dem Stil und nach den verwendeten antiken Vorbildern kommt Giovan Battista Della Porta, an den Lohaus denkt, m. E. nicht in Frage.

26 Vgl. Lohaus 2008, 25–33.

27 Vergleichbar sind allenfalls die Tafelmalereien mit Szenen aus dem Leben der zwölf suetonischen Kaiser, die im Hirsvogelsaal in Nürnberg unter ihren Büsten aufgehängt sind (vgl. Tacke 2004, 122–130 Abb. 9–32), doch fehlt die Einbindung in einen übergeordneten Zusammenhang wie im Palazzo Ruspoli.

28 Zum »Vitellius Grimani« und seiner Wirkungsgeschichte vgl. Fittschen 2006, 186–234 Nr. 12 Taf. 10, 1; 54–67.

wahl getroffen hat, offenbart, dass diese Serien ihre Verbreitung letztlich einer etwas einfallslosen Konvention, einer Mode verdanken. Als Ausweis einer besonderen Nähe zur Antike oder gar einer tieferen humanistischen Bildung können sie jedenfalls nicht angesehen werden. Das gilt übrigens auch für die – sehr viel selteneren – Serien, die tatsächlich anders zusammengesetzt sind; auch sie lassen – erstaunlicherweise – ein nachvollziehbares Auswahlprinzip nicht erkennen.²⁹ Die einzige Ausnahme bilden die bronzenen Büsten römischer Kaiser, die Kaiser Maximilian I. († 1519) für sein Grabmal in Auftrag gegeben hat und die ihm, zusammen mit den überlebensgroßen Bronzestatuen seiner Vorfahren und Angehörigen, das Totengeleit geben sollten:³⁰ 34 Büsten waren geplant, 22 sind erhalten. Die Reihe der Büsten endet mit Theodosius, die Reihe der Statuen beginnt mit Chlodwig, wodurch die Verbindung von Altertum und christlichem Zeitalter hergestellt wird. Die Bildnisse der römischen Kaiser gehen nicht auf rundplastische Vorbilder zurück, sondern sind nach Münzbildnissen entworfen worden, die der Augsburger Humanist Conrad Peutinger ausgewählt hat. Diese Schöpfung ist ein Einzelfall geblieben, sie hat keine Nachfolge gefunden,³¹ jedenfalls nicht in der Rundplastik.³²

29 Zu diesen Gruppen vgl. Fittschen 2006, 72–85. Teilweise handelt es sich um erweiterte Zwölf-Kaiser-Serien, teilweise um Serien mit anderen Kaisern und nicht-kaiserlichen Personen der Antike. Aufschlussreich ist eine noch nicht publizierte Serie am Schloss Rosenborg in Kopenhagen (vgl. o. Anm. *), die zwar ebenfalls 12 Büsten umfasst, aber Kaiser des 2. und 3. Jahrhunderts mit Personen aus der Republik vereint; die Zusammenstellung lässt ein klares Programm nicht erkennen. Ich werde auf diese – wegen der verwendeten antiken Vorbilder besonders interessante – Gruppe an anderer Stelle eingehen.

30 Zur Figurenausstattung des Maximiliansgrabes vgl. Oberhammer 1943; Ringler o.J.; Oettinger 1965, 170–184. Zu den Büsten der römischen Kaiser vgl. Weihrauch 1952/53, 199–215 Abb. 5–18; Auer 1977, 178–185 Nr. 453–472 Abb. 40–41; Oberhaidacher 1983, 213–220 Abb. 1–7; Fittschen 2006, 53 Anm. 14; 60 Anm. 12 Taf. 6, 3–4; 11, 1–4.

31 Die Galerie römischer, byzantinischer und nachantiker Kaiser im Palazzo Mattei in Rom ist zwar chronologisch ebenfalls sehr weit gespannt, die byzantinischen Kaiser sind aber nicht als Büsten, sondern als Relieftondi wiedergegeben, vgl. Panofski-Soergel 1967/68, 150–164.

32 In der Wand- und Deckenmalerei gibt es dagegen vergleichbare Konzepte, vgl. Fittschen 2006, 73 Anm. 41 (Rathaus Lüneburg); 78 Anm. 71 (Schloss Schwarzburg).

Die Bildnisse der Zwölf-Kaiser-Serien hängen zwar häufig von antiken Vorbildern ab, sei es direkt, sei es in Abhängigkeit von vorausgehenden Serien, geben diese Vorbilder aber keineswegs immer getreu wieder, wie das im Anhang vorgestellte Beispiel in Dresden illustrieren kann. Von diesen Serien unterscheiden sich wohltuend die Kopien, die einzelne Künstler auf eigene Initiative und nach eigener Auswahl der antiken Vorbilder geschaffen haben. Am Anfang steht Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. l'Antico (ca. 1460–1528), der mit seinen Kopien Maßstäbe gesetzt hat.³³ Kopien in Bronze haben auch Guglielmo Della Porta († 1577),³⁴ Hubert Le Sueur (1585–1668)³⁵ und Massimo Soldani (1650–1740)³⁶ geschaffen; als Kopisten in Marmor sind besonders Orfeo Boselli (ca. 1660–1662)³⁷ und Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799)³⁸ hervorgetreten. Ihre Arbeiten sind durch eine kenntnisreiche Rekonstruktion der meist beschädigten antiken Vorbilder und eine besonders sorgfältige Ausführung gekennzeichnet, die auch dem Stil der antiken Vorbilder gerecht zu werden versucht. Diese Künstler haben sich die Vorbilder nach deren Qualität ausgesucht und konnten, da sie nicht dem Zwölf-Kaiser-Schema verpflichtet waren, auch solche Vorbilder berücksichtigen, die in den Zwölf-Kaiser-Serien keinen Platz hatten: Frauen, Kinder und berühmte Griechen.³⁹

33 Vgl. die Serie im Seminario Vescovile in Mantua: Allison 1993/94, 230–240 Abb. 192–201; Trevisani 2008, 168–177 Nr. III 1–5 mit Abb.

34 Vgl. die Büsten aus Farnese-Besitz in Neapel, Museo di Capodimonte: Coraggio 1999, 23–43 Abb. 2–14.

35 Vgl. drei Büsten von Griechen in Hampton Court Palace: Picozzi 1995, 42–46 Abb. 54–56.

36 Vgl. die neun Büsten in der Sammlung Liechtenstein: Raggio 1986, 212–225 Nr. 37–45 mit Abb.

37 Vgl. die vier, 1663 von Agostino Chigi erworbenen Büsten in Ariccia, Palazzo Chigi: Faldi 1998, 77–80 Nr. 15 A–D mit Abb.

38 Vgl. etwa die Serie von Büsten im Schloss von Wörlitz: Pfeifer 1999, 109–114 Nr. 1–2. 5–9 mit Abb.; zu den verschollenen Büsten von der Hand Cavaceppis, ehemals Dessau, vgl. Pfeifer 1999, 122–123 Nr. 22–26.

39 Das fast vollständige Fehlen von Bildnis-Büsten von berühmten Griechen in fürstlichen Sammlungen (zu Ausnahmen s. Anm. 35 und 36) ist gewiss aufschlussreich. In der Wandmalerei gab es solche Zyklen dagegen schon zu einer Zeit, als man noch keine Kenntnisse über das Aussehen griechischer *uomini famosi* hatte, vgl. Fittschen 2006, 77–78.

ANHANG – DIE ZWÖLF-KAISER-SERIE AM PALAIS IM GROSSEN GARTEN ZU DRESDEN

Die Zwölf-Kaiser-Serie am Palais im Großen Garten zu Dresden, die hier erstmals vollständig in Abbildungen vorgelegt wird, gehört zwar nicht zu den künstlerisch besonders gelungenen Vertretern dieser Skulpturengattung,⁴⁰ kann aber wegen ihres Kontextes zu deren Verständnis beitragen.

Das Palais (Abb. 1–2) ist unter Kurfürst Johann Georg II. (reg. 1650–1680) auf Betreiben seines gleichnamigen Sohnes und Nachfolgers Johann Georgs III. (reg. 1680–1691) im Jahre 1678 begonnen und vor 1691 vollendet worden.⁴¹ Es sieht zwar aus wie ein richtiges Schloss, doch konnte man darin nicht wohnen (es war auch mit Kaminen oder Öfen gar nicht beheizbar⁴²); sein einziger Zweck war, dort Gastmähler und Feste zu feiern, ein echtes »Lusthaus« also. Da der figürliche Schmuck auf den Außenseiten die Zerstörung des Gebäudes beim Bombenangriff in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945 weitgehend unbeschadet überstanden hat, steht er für eine Interpretation vollständig zur Verfügung.

In der Sockelzone stellen vier Statuen, die auf die Nord- und Südseite des Bauwerkes verteilt sind (Abb. 5–8), das Parisurteil dar: Minerva und Juno im Norden (Abb. 5–6), Venus und Paris im Süden (Abb. 7–8)⁴³ Auf den Bereich der bacchischen Natur verweisen die beiden besonders phantasievoll gestalteten Protomen auf den Bogenzwickeln über den beiden Haupteingängen: ein Langbärtiger mit weitausschwingendem Ziegengehörn im Westen (Abb. 3) und ein Unbärtiger mit eingeschlagenen »Zöpfen« und negroiden Zügen im Osten (Abb. 4).⁴⁴

In Höhe des Hauptgeschosses flankieren vier Statuen die Eingänge oberhalb der Treppenläufe auf der West- und Ostseite (Abb. 9–12); es sind offensichtlich antike Götter gemeint. Da Ihnen keine Attribute beigegeben sind, lassen sie sich nicht sicher benennen: Nach ihrer Ikono-

40 In der Qualität vergleichbar sind die etwa gleichzeitigen Serien in Charlottenburg und Wilanow, s. Wrede 2000, 7–21 Abb. 2–21; Fittschen 2006, 70 Anm. 30.

41 Vgl. Gurlitt 1901, 463–471; Werner 1999.

42 Was auf dem First wie Schornsteine aussieht, sind nur Attrappen.

43 Ob Johann Georg III. noch gewusst hat, dass seine Vorfahren ihren Stammbaum auf Paris zurückgeführt haben? Vgl. Bierende 2004, 248–251.

44 Vgl. Werner 1999, 16 f. mit Abb.

graphie könnten es sich im Westen um Ceres (Abb. 9) und Bacchus (Abb. 10), im Osten um Diana (Abb. 11) und Apollon (Abb. 12) handeln.

Die Büsten der zwölf suetonischen Kaiser stehen in kreisrunden Nischen in Höhe des sog. Mezzanins, das allerdings hier kein eigenes Geschoss ist, sondern nur die obere Zone der riesigen und sehr hohen Festsäule im Inneren bildet. Auf den beiden Hauptseiten im Westen (Abb. 13–16) und Osten (Abb. 21–24) sind je vier Kaiserbüsten untergebracht, auf den schmaleren Seiten im Norden und Süden je zwei (Abb. 17–20). Alle Bildnisse sind benannt; die in großen Buchstaben auf die untere Scheibe der Büstenbasen geschriebenen Namen sind auch von unten, vom Niveau des Gartens aus, lesbar. Die Anordnung der Büsten folgt nicht streng der chronologischen Abfolge der Kaiser. Auf der Westseite (Abb. 13–16) befinden sich (von links nach rechts, so auch auf den folgenden Seiten) Caesar (Abb. 13), Augustus (Abb. 14), Claudius (Abb. 15) und Nero (Abb. 15); auf der Nordseite Vitellius (Abb. 17) und Tiberius (Abb. 18); auf der Ostseite Galba (Abb. 21), Otho (Abb. 22), Domitian (Abb. 23) und Titus (Abb. 24); auf der Südseite Vespasian (Abb. 19) und Caligula (Abb. 21). Jeweils in der Mitte zwischen den beiden Vierer- und den beiden Zweiergruppen befindet sich eine weitere Rundnische mit der Büste einer Frau. Diese vier Frauenbüsten (Abb. 25–28) sind – im Gegensatz zu den Kaiserbildnissen – nicht beschriftet. In der Forschung gelten sie als Bildnisse römischer Kaiserinnen,⁴⁵ doch weisen sie keine individuellen Merkmale auf und lassen sich daher weder identifizieren noch einem der dargestellten Kaiser zuordnen. Ihre idealen Gesichtszüge und ihre Frisuren kennzeichnen sie als göttliche Frauen. Der naheliegenden Identifizierung mit den vier Jahreszeiten, den Horen, steht die Tatsache entgegen, dass die Jahreszeiten in den vier Statuen auf den vier Giebeln dargestellt sind. Deshalb sind in den vier Büsten wohl eher die Grazien und Venus zu erkennen, die in der lateinischen Dichtung häufiger gemeinsam genannt werden.⁴⁶

Das Bildprogramm auf den Außenseiten des Palais wird in der Dachzone abgeschlossen: in den vier Giebeln (Segmentgiebel im Westen und Osten, Abb. 1; Dreiecksgiebel im Norden und Westen, Abb. 2) wird die kursächsische Dynastie in allegorischen Bildern gefeiert. Darüber sind die Statuen der vier Jahreszeiten aufgestellt: Herbst im Westen; Winter im Norden; Sommer im Osten und Frühling im Süden.

⁴⁵ Vgl. Werner 1999, 17; Gurlitt 1901 hatte eine Identifizierung offengelassen.

⁴⁶ Vgl. z. B. Hor. *carm.* 1, 4, 5–6; 30, 1–6; 3, 21, 21–22.



1



2



3



4

Dresden, Palais im Großen Garten 1 Ostseite, 2 Nordseite, 3 Grotteske (Westseite), 4 Grotteske (Ostseite)



5



6



7



8

Parisurteil Nordseite: 5 Minerva, 6 Juno; Südseite: 7 Venus, 8 Paris



9



10



11



12

Götterstatuen Westseite: 9 Ceres, 10 Bacchus; Ostseite: 11 Diana, 12 Apollon



13



14



15

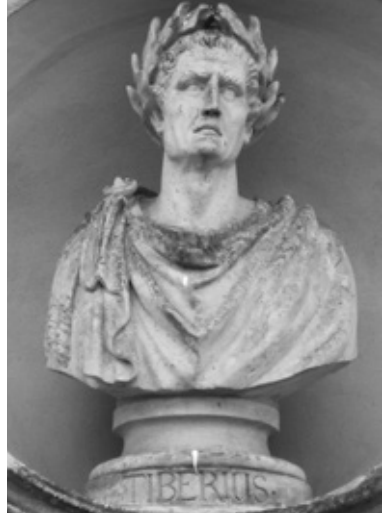


16

Kaiserporträts der Westseite 13 Caesar, 14 Augustus, 15 Claudius, 16 Nero



17



18



19

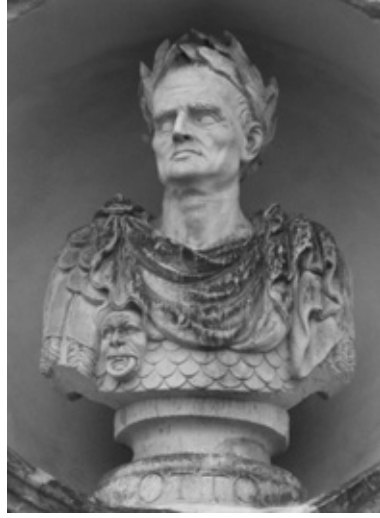


20

Kaiserporträts der Nordseite 17 Vitellius, 18 Tiberius;
Kaiserporträts der Südseite 19 Vespasian, 20 Caligula



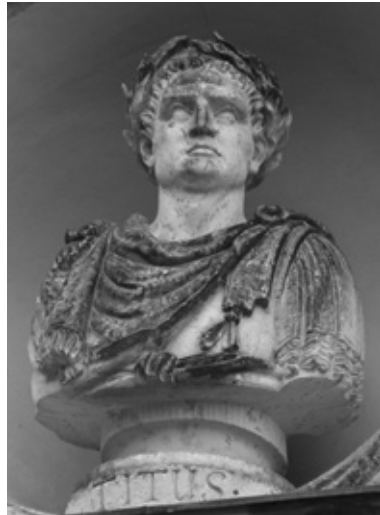
21



22



23

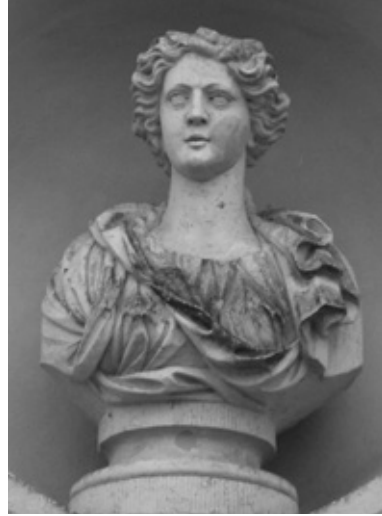


24

Kaiserporträts der Ostseite 21 Galba, 22 Otho, 23 Domitian, 24 Titus



25



26



27



28

Weibliche Büsten im Attikageschoss

Die Kaiserbüsten und die vier weiblichen Büsten werden dem Bildhauer Jeremias Süßner († 1690) zugeschrieben. Bestimmte und wiedererkennbare antike Vorbilder hat er für seine Skulpturen nicht verwendet, wie an den Büsten Neros (Abb. 16) und des Vitellius (Abb. 17) leicht zu erkennen ist, die mit damals anerkannten antiken Bildnissen nichts zu tun haben; das ist besonders im Fall des Vitellius bemerkenswert, da dessen Bildnis in fast allen Zwölf-Kaiser-Serien vom »Vitellius Grimani« in Venedig abhängt.⁴⁷ Vermutlich hat sich Süßner von graphischen Vorlagen inspirieren lassen; dafür sprechen jedenfalls die Bildnisse Caesars (Abb. 13),⁴⁸ Galbas (Abb. 21) und Othos (Abb. 22), die einen antiken Hintergrund erkennen lassen (wobei die beiden letzteren vom Bildhauer offensichtlich miteinander verwechselt worden sind).

Es geht in dieser Serie also offenkundig nicht um die einzelnen Kaiser und ihr je spezifisches Aussehen, sondern um die Kaiser insgesamt als Repräsentanten einer Herrschaftsform, die im Zeitalter des Absolutismus eine überraschende Wiederbelebung erfahren hatte. Lebensgenuss, Leben wie die römischen Caesaren: das ist das Thema des Bildschmuckes des »Lusthauses« im Großen Garten. Alles, was dazugehört, wird angesprochen: der Schönheitswettbewerb (Pariserurteil), die Liebe (Venus und die Grazien), Essen und Trinken (Ceres und Bacchus), die Jagd (Diana) und Tanz und Musik (Apollon); und dieses Leben währt das ganze Jahr (Jahreszeiten).

Natürlich war Kursachsen nicht mit dem Römischen Reich vergleichbar und der sächsische Kurfürst war nicht so mächtig wie ein römischer Kaiser. Der Gewerbefleiß seiner Untertanen und die Einkünfte aus den Bergwerken versetzten ihn aber durchaus in die Lage, ein vergleichbares Leben zu führen, so dass es verständlich ist, dass sich Johann Georg III. wie ein römischer Kaiser vorkam.⁴⁹

⁴⁷ Vgl. Fittschen 2006, 186–234 Nr. 12 Taf. 10, 1; 54–67.

⁴⁸ Vgl. etwa die Darstellung Caesars von Rubens (Meulen 1995, 119 f. Nr. 109 Abb. 190–191. 195) sowie die davon abhängige Wiedergabe durch Sandrart.

⁴⁹ Das sich darin ausdrückende Lebensgefühl ist ganz »heidnisch« und steht in unüberbrückbarem Gegensatz zu den christlichen Tugenden, für die ein Landesherr damals auch zuständig war. Aber diese Doppelmoral ist ja typisch für das ganze Zeitalter. Bekanntlich haben die sächsischen Herrscher die Lust zum Feiern im 18. Jh. noch gesteigert, bis die strengen Preußen diesem Treiben ein Ende setzten.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1-28 Fotografien U. Zehm.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Periodika und Zeitschriften richten sich nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (www.dainst.org/medien/de/richtlinien_abkuerzungen.html); die der antiken Autoren nach dem Verzeichnis im Neuen Pauly (Bd. 1 und 3).

Allison 1993/94

A. H. Allison, The Bronzes of Jacopo Alari-Bonacolsi, Called Antico, *JbKHS* Wien 89/90, 1993/94, 35–310.

Auer 1977

A. Auer, Porträtbüsten römischer Kaiser, in: E. Scheicher (Hrsg.), Die Kunstkammer. Kunsthistorisches Museum. Sammlungen Schloß Ambras (Innsbruck 1977) 178–185.

Bierende 2004

E. Bierende, Die wettinischen Geschichtsmymthen in der Bilderwelt Lucas Cranachs d. Ä., in: H. Marx– E. Kluth (Hrsg.), *Glaube & Macht. Aufsätze* (Dresden 2004) 246–255.

Binnebeke 2003

E. van Binnebeke, A Majestic Showpiece: Willem van Tetrode and the Studiolo of the Count of Pitigliano, in: F. Scholten (Hrsg.), *Willem van Tetrode. Sculptor. Ausstellungskatalog Amsterdam – New York* (Amsterdam 2003) 78–92.

Coraggio 1999

F. Coraggio, Sui bronzi della collezione Farnese, *RIA Ser. III*, 22, 1999, 23–68.

Faldi 1954

I. Faldi, Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX (Rom 1954).

Faldi 1998

I. Faldi, Orfeo Boselli, in: M. Fagilo dell'Arco – F. Petrucci (Hrsg.), *L'Arccia del Bernini. Ausstellungskatalog Ariccia* (Rom 1998) 77–80.

Fittschen 2006

K. Fittschen, Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Re-

zeption- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts, AbhGöttingen 275 (Göttingen 2006).

Gurlitt 1901

C. Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen 22, 2 (Dresden 1901).

Heres 1982

G. Heres, Kaiserserien in den Kunstkammern des Barock, WissZBerl 31, 1982, 209–210.

Hertel 1985

D. Hertel, Griechische Porträts der Sammlung Azara und ihre Rezeption in der Casa del Labrador von Aranjuez, MM 26, 1985, 234–242.

Ladendorf 1958

H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenskulptur (Berlin 1958).

Le Palais Farnèse II 1980

A. Chastel (Hrsg.), Le Palais Farnèse. École Française de Rome (Rom 1980).

Lohaus 2008

I. Lohaus, Galleria Rucellai. Der Freskenzyklus von Jacopo Zucchi im Palazzo Ruspoli in Rom (Baden-Baden 2008).

Meulen 1995

M. van der Meulen, Rubens. Copies after the Antique. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 23 (London 1995).

Michel 1999

R. Michel, Prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement des Cardinal Mazarin 1602–1661 (Paris 1999).

Oberhaidacher 1983

J. Oberhaidacher, Ein »unbekanntes« Werk des Jörg Muskat, Wiener Jb für Kunstgeschichte 36, 1983, 213–220.

Oberhammer 1943

V. Oberhammer, Die Bronzestatuen am Grabmal Maximilians I. (Innsbruck 1943).

Oettinger 1965

K. Oettinger, Die Grabmalkonzeption Kaiser Maximilians, Zeitschr. des dt. Vereins für Kunstwiss. 19, 1965, 170–184.

Panofsky-Soergel 1967/68

G. Panofsky-Soergel, Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, RömJb Kunstgesch. 11, 1967/68, 109–188.

Pfeifer 1999

I. Pfeifer, Bestandskatalog der Werke von Bartolomeo Cavaceppi in den Anhalt-Dessauischen Sammlungen, in: Th. Weiss (Hrsg.), Von der Schön-

heit weissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis (Mainz 1999) 109–126.

Picozzi 1996

M. G. Picozzi, I ritratti dal mare della Meloria al Museo Archeologico di Firenze. Fusoni in bronzo da marmi romani, RIA Ser. III, 18, 1995, 1–60.

Raggio 1986

O. Raggio, Neue Büsten nach der Antike, in: H. Beck (Hrsg.), Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Ausstellungskatalog Frankfurt (Frankfurt 1986) 212–225.

Ringler o.J.

J. Ringler, Das Maximiliansgrab in Innsbruck (Königstein o.J.).

Schröder 2001

S. Schröder, Las series de los Doce Emperadores, in: El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio. Madrid 21.–22. Mai 2001 (Madrid 2001) 43–60.

Stupperich 1995

R. Stupperich, Die zwölf Caesaren Suetons. Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit, in: R. Stupperich (Hrsg.), Lebendige Antike. Rezeption der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit, Kolloquium für W. Schiering (Mannheim 1995) 39–58.

Tacke 2004

A. Tacke, Vom Hochzeitssaal zur Kaiserherberge, in: Der Hirsvogelsaal in Nürnberg. Geschichte und Wiederherstellung, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 113 (München 2004) 121–140.

Trevisani 2008

F. Trevisani, I Cesari di Ludovico Gonzaga, vescovo eletto di Mantova, in: F. Trevisani – D. Gasparotto (Hrsg.), Bonacolsi l'Antico. Ausstellungskatalog Mantua (Mailand 2008) 167–185.

Wegner 1989

M. Wegner, Bildnisreihen der Zwölf Caesaren Suetons, in: H.-J. Drexhage – J. Sünskes (Hrsg.), Migratio et Commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift Th. Pekáry (St. Katharinen 1989) 280–285.

Weihrauch 1952/53

H. R. Weihrauch, Studien zur süddeutschen Bronzeplastik, MüJb 3. Folge 3/4, 1952/53, 199–215.

Werner 1999

W. Werner, Das Palais im Großen Garten zu Dresden, Grosse Baudenkmäler 532 (Berlin 1999).

Wrede 2000

H. Wrede, *Cunctorum splendor ab uno*. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus (Stendal 2000).

FRANK MARTIN (BERLIN)

AUS DER PERSPEKTIVE DES ANTIQUARS. GIOVANNI PIETRO BELLORIS SICHT AUF DIE ZEITGENÖSSISCHE SKULPTUR

Giovanni Pietro Bellori (1630–1696) was one of the most high-profile experts of ancient art during the Roman High Baroque. Through his numerous antiquarian publications he was known far beyond the Papal States. At the same time, Bellori was also the author of one of the most important collections of artist's biographies (Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni, Rome, 1672) after Giorgio Vasari. Two of those biographies were dedicated to sculptors of his own century. Bellori measured their oeuvre not only against ancient sculpture, but also against the norms of an aesthetic that was informed and exemplified by the painting of his time. Bellori illuminates and describes the sculptures of Alessandro Algardi and François Duquesnoy from two perspectives: that of an antiquary with profound knowledge of ancient sculpture and that of an art critic trained in philology who addresses general aesthetic aspects of contemporary sculpture production with a precise terminology.

Die römische Skulptur des 17. Jahrhunderts aus der Perspektive Giovanni Pietro Belloris (1613–1696)¹ zu betrachten, macht wenigstens aus zwei Gründen besonderen Sinn.² Zum einen vertrat Bellori im Unterschied zu vielen Kunsthistorikern seiner Zeit zu Malerei und Skulptur gleichermaßen eine verhältnismäßig scharf konturierte ästhetische Position, zum

1 Eine Übersicht über Leben und Werk Belloris findet sich im Dizionario Biografico degli Italiani 7 (1965) 787 s. v. Bellori (K. Donahue) sowie bei Hansmann 1998.

2 Zum Thema Bellori und die Skulptur seiner Zeit s. Barberini 2000a; Barberini 2000b; zuletzt Martin 2013.

anderen war er als Philologe in der Lage, diese auf höchstem rhetorischem Niveau darzustellen und terminologisch kohärent zu begründen. Die Frage, wie jemand über die Skulptur seiner Zeit schreibt, der in seinen Künstlerviten, um die es hier im Wesentlichen gehen soll, neben neun Malern und einem Architekten mit Alessandro Algardi und François Duquesnoy auch zwei Bildhauer würdigte, macht schließlich aber auch deshalb Sinn, weil für gewöhnlich Belloris Zugang zur Malerei seiner Zeit im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.³ Wie argumentiert jemand – soll deshalb zur Abwechslung im Folgenden erörtert werden – der seine Ästhetik nahezu ausschließlich an der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und an der antiken Skulptur entwickelt hat,⁴ gegenüber der Skulpturenproduktion seiner Zeit, die unantiker nicht sein konnte?

Belloris ästhetische Vorlieben wurden schon erkennbar, ehe er sie in den bereits erwähnten 1672 erschienenen Künstlerviten auszuarbeiten begann. In den 1664 erschienenen *Nota delli musei*,⁵ einer Kurzbeschreibung römischer Sammlungen mit Aufzählung einzelner Objekte, traf er bereits eine Auswahl, die für die späteren Künstlerviten bezeichnend sein sollte. Dass die Mehrzahl der von ihm gewürdigten Kunstwerke entweder antike Skulpturen oder Malereien sind, überrascht dabei mit Blick auf die Viten ebenso wenig wie der Umstand, dass aus der Skulpturenproduktion seiner Zeit grundsätzlich nur wenig sein Gefallen fand. Davon ausgenommen blieben lediglich einzelne, noch nicht einmal genauer benannte Skulpturen Alessandro Algardis in der Sammlung des Kardinals Franzoni⁶ bzw. die von Algardi ausgeführte

3 Bellori 2009. Angesichts dessen, dass über die 1672 publizierten »Vite« hinaus noch Manuskripte für drei weitere Künstlerviten von der Hand Belloris existieren, soll im Folgenden die Ausgabe von Evelina Borea (im Nachdruck von 2009) zitiert werden, in der auch die Lebensbeschreibungen von Guido Reni, Andrea Sacchi und Carlo Maratti Berücksichtigung fanden. Aus der umfangreichen Sekundärliteratur zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Viten s. vor allem Sparti 2002; Montanari 2009; Sparti 2012; Sparti im Druck, Anm. 69.

4 Zu Belloris Ästhetik s. Schlosser 1924; Hansmann 1998; Hansmann 2002; Raben 2006.

5 Bellori 1664. Die an dem anonym publizierten Werk jüngst angezweifelte Autorschaft Belloris (Davis 2005) konnte sich nicht durchsetzen. S. dazu Montanari 2009, 676 Anm. 62; Sparti im Druck, Anm. 69.

6 Bellori 1964, 26. Wahrscheinlich handelt es sich um die Büsten der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Zu den Büsten s. Montagu 1985b, 376–379, bes. Nr. 70–71, bzw. Montagu 1999, 178 f. Nr. 39. s. auch Bellori 1672, 414 f.



1 Lazzaro Baldi, Alessandro Farnese (antike Lorika-Statue mit Ergänzungen von Ippolito Buzio/Rom, Kapitolinische Museen)

Bildnisbüste des Marchese Santacroce.⁷ Von Duquesnoy erwähnte er in der Sammlung Giustiniani den bronzenen Merkur⁸ im Zusammenhang

⁷ Bellori 1664, 50. Zu der um 1640 entstandenen Büste s. Montagu 1985b, 441 f. Nr. 172. s. auch Bellori 1672, 414.

⁸ Bellori 1664, 28. Zu der um 1630 entstandenen, wohl nur noch in Repliken erhaltenen Statuette s. Boudon-Machuel 2005, 263–270, bes. Nr. In.53 ex.1., sowie Lingo 2007, 33–37. s. auch Bellori 1672, 300.



2 Lazzaro Baldi, Marcantonio II Colonna (all'antica gearbeitete Statue von Nikolas Mostaert/Rom, Kapitolinische Museen)

mit einem kleinen antiken, ebenfalls bronzenen Herkules⁹ und in der Sammlung Tassi eine antike Minerva, bei der Duquesnoy Kopf und Extremitäten aus Metall ergänzt hatte (Taf. 10).¹⁰ Von Gianlorenzo Bernini

⁹ Die Bronzestatuette ist heute Teil der Sammlung Albani, vgl. Bol 1989, 172–176.

¹⁰ Bellori 1664, 54. Die Ergänzungen Duquesnoys wurden ihrerseits im 18. Jahrhundert wieder ausgetauscht. Zu der Statue selbst s. zuletzt Brook – Curzi 2010, 411 Nr. III.7. s. auch Bellori 1672, 300.



3 Lazzaro Baldi, Carlo Barberini (antike Lorika-Statue mit Ergänzungen von Gianlorenzo Bernini und Alessandro Algardi/Rom, Kapitolinische Museen)

findet sich in den *Nota* allein die Apollon und Daphne Gruppe genannt.¹¹ David mit der Schleuder¹² oder die Aeneas-Anchises-Gruppe,¹³ seinerzeit ebenfalls in der Villa Borghese, blieben ebenso unerwähnt wie der antike

11 Bellori 1664, 13. Zu der Gruppe s. grundlegend Coliva 1998.

12 Dazu grundlegend Preimesberger 1998a.

13 Dazu grundlegend Preimesberger 1998b.

Hermaphrodit, zu dessen Berühmtheit die Ergänzungen Berninis nicht unwesentlich beigetragen haben.¹⁴

Bei seiner Würdigung des Palazzo dei Conservatori übergang er in den *Nota* nicht nur die thronende Papststatue Urbans VIII. von der Hand Berninis, sondern auch die Innozenz X. von Algardi.¹⁵ Und in der Sala dei Capitani beließ er es bei der Nennung dreier Objekte: der Statue Alessandro Farneses (Abb. 1), der Statue Marcantonios II Colonna (Abb. 2) sowie des Monuments Virginio Cesarinis.¹⁶ Bei der ersten handelt es sich um eine ursprünglich mit ihrem antiken Kopf erhaltene und als Julius Caesar angesprochene Panzerstatue, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Ippolito Buzio ergänzt und mit einem Porträt Alessandro Farneses versehen worden war.¹⁷ Bei der zweiten handelt es sich hingegen um eine gänzlich moderne Statue von der Hand Nicolas Mostaerts, die offensichtlich in Anlehnung an die unwesentlich ältere Alessandro Farneses all'antica geschaffen wurde,¹⁸ und beim Cesarini-Monument schließlich um ein Epitaph mit Bildnisbüste des verstorbenen Gelehrten.¹⁹ Unerwähnt blieben in Belloris Beschreibung der Sala dei Capitani die ebenfalls mit modernen Porträtköpfen ergänzten antiken Lorika-Statuen Gian'Francesco Aldobrandinis und Carlo Barberinis (Abb. 3), die, obschon sie sich von den zwei gewürdigten formal in nichts unterscheiden, offensichtlich nicht die Bedingung eines »eroe romano« erfüllten, wie Bellori die Gewürdigten bezeichnete.²⁰

Michelangelo kommt in Belloris *Nota* nur am Rande vor,²¹ was deshalb nicht überrascht, weil er dessen Verdienste für die Skulptur auch in den späteren Publikationen geringschätzen, dort sein Urteil dann aber begründen sollte. Michelangelos Skulpturen, stellte er gleich zu Beginn

¹⁴ Zuletzt Coliva u. a. 2011, 312–314 Nr. 35.

¹⁵ Vgl. Wittkower 1955, 199 f. Nr. 38 Abb. 48 Taf. 65 bzw. Montagu 1985b, 428 Nr. 152 Abb. 119 bzw. Bellori 2009, 411.

¹⁶ Bellori 1664, 14–16.

¹⁷ Rom, Musei Capitolini Inv. 1627. Zu der Statue s. Borboni 1661, 293–298; Stemmer 1978, 29 Nr. IIa 5 Taf. 15, 1–2; Aikin 1985, 216–218; Rossi-Pinelli 1986, 192 f.

¹⁸ Borboni 1661, 288–291; s. dazu grundsätzlich Aikin 1985, 218–220.

¹⁹ Borboni 1661, 305–311; zuletzt Bacchi u. a. 2009, 268–273 Nr. 15.

²⁰ »... e con gli altri antichi Heroi Romani, le statue del grande Alessandro Farnese, di Marco Antonio Colonna; e il ritratto di D. Virginio Cesarini, Principe de' letterati nel suo secolo«, vgl. Bellori 1664, 15.

²¹ Im Zusammenhang mit Zeichnungen in der Sammlung Farnese (Bellori 1664, 24) und mit der Cappella Paolina (Bellori 1664, 42).

der Viten in der *Dedica al lettore*, fest, seien nicht auf der Höhe der antiken,²² Michelangelo habe ein Beispiel für den »großen Stil mit gewollten Oberflächen« gegeben, seine Figuren wiesen »harte/starke, muskulöse und herkulische Proportionen und Umrisslinien« auf, wie man sie leicht am Jonas der Sixtinischen Kapelle erkennen könne, der »mehr einem Giganten als einem Propheten ähnelte«, wie er an anderer Stelle unter Berufung auf einen von ihm verwerteten Traktat Giovanni Battista Agucchis präzisieren sollte.²³

Belloris Kritik an Michelangelos Skulptur richtet sich in erster Linie gegen die Unangemessenheit der künstlerischen Umsetzung eines Sujets. Die »eroici lineamenti«, die er am Beispiel von Michelangelos Jonas kritisiert, lehnt er nicht grundsätzlich ab. Er befürwortet sie vielmehr dort, wo sie thematisch angemessen sind, wie beispielsweise im Fall von Domenichinos Hl. Matthäus in einem Kuppelpendentif von S. Andrea della Valle,²⁴ am Beispiel des »eroico giovane« zu Füßen der Allegorie der Fortezza in dessen Ausmalung der Pendentifs von San Carlo ai Catinari,²⁵ oder auch bei einem Herkulesknaben, der auf einem kleinen Täfelchen Annibale Carraccis in der Wiege die Schlange würgt.²⁶ Michelangelo hingegen habe aus seinen Putten kleine Herkulesse gemacht, ohne jede Weichheit (»tenerezza«).²⁷

22 »Ma alla Scoltura manca sin' hora lo scultore, per non essersi questa inalzata al pari della pittura, sua compagna, e restando privi li marmi dell' historia, vantandosi solo di alcune poche statue, o siano di Michelangelo, all' antiche inferiori«, vgl. Bellori 2009, 6.

23 »però li suoi corpi hanno le proporzioni e lineamenti forti, muscolosi ed erculei, come si riconosce nella volta della cappella di Sisto IV in Vaticano, per la formazione de gl'ignudi, e particolarmente nella figura di Aman crocifisso che è stupenda, con l'altra di Giona; se bene questa rappresenta più tosto un gigante che un profeta«, vgl. Bellori 2009, 299. Zu Agucchis Traktat s. Mahon 1947, 231–258.

24 Bellori 2009, 336. Zu Domenichinos Ausmalung s. Spear 1996, 284–297.

25 Bellori 2009, 344. Zu Domenichinos Ausmalung s. Spear 1982, 275 f. Nr. 102.

26 Bellori 2009, 95. Zu dem Gemälde Annibales im Louvre s. Posner 1971, 53 Nr. 121 Abb. 121.

27 »Michel Angelo in marmo ed in pittura li formò tutti risentiti come Ercoli, senza tenerezza alcuna«, vgl. Bellori 2009, 299.

Der Putto ist für Bellori das *Sujet par excellence*, an dem er seine ästhetischen Vorstellungen exemplifiziert.²⁸ Den an Michelangelos Putten reklamierten Defiziten hält er die »tenerezza« der Putten François Duquesnoys entgegen. Duquesnoy habe seinen berühmten bogenschnittenden Putto²⁹ zu jener Zeit geschaffen, als er sich voll und ganz mit den Putten Tizians beschäftigte, da sich in den Ludovisi-Gärten in Rom gerade das berühmte Bild der spielend sich mit Äpfeln bewerkenden Amoren befand, das später dem König von Spanien geschenkt wurde.³⁰ Tizian habe die Putten in ihrem zartesten Alter (»nell'età più tenera«) auf wunderbare Art und Weise zum Ausdruck gebracht, mit Feingefühl habe er sich jedem einzelnen von ihnen angenommen. Duquesnoy sei entzückt von ihnen gewesen und habe daraus unterschiedliche Gruppen ins Relief übertragen, und zusammen mit ihm habe sie Nicolas Poussin in Ton modelliert.

*«Concepì Francesco una idea intorno le forme dei putti, per lo studio fatto da Tiziano e dal naturale; se bene egli andò ricercando li più teneri sino nelle fascie, tanto che venne ad ammolire la durezza del marmo, sembrando essi più tosto di latte che di macigno».*³¹

Belloris Feststellung, Duquesnoy habe sich eine »idea« von den Putten Tizians gemacht, verweist auf einen Kerngedanken, den er 1664 zum Gegenstand seiner Rede in der Accademia di San Luca gemacht hatte und den Viten als Paradigma voranstellte. Die Adaption eines künstlerischen Vorbildes, im konkreten Fall seine Transformation von einem zweidimensionalen in ein dreidimensionales Medium (»studio fatto da Tiziano«) in Kombination mit der Wiedergabe eines realen Gegen-

²⁸ Zum Putto in der italienischen Kunstliteratur des Seicento s. vor allem Colantuono 1989; Lingo 2007, 42–63; Pierguidi 2012; Gastel 2013, bes. 135–167.

²⁹ Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, vgl. Boudon-Machuel 2005, 273–274, Kat. Nr. Œ.62 (mit einer Auflistung der Kopien) und Lingo 2007, 57–63.

³⁰ Sog. »Venusfest«, Madrid, Museo del Prado; vgl. Wethey 1969, 146–148 Nr. 13. Das Gemälde kam 1621 als Geschenk in die Sammlung Ludovisi nach Rom, wo es bis 1637 blieb. Zur Bedeutung des Bildes für das Duquesnoy-Ceuvre vgl. Colantuono 1988 bzw. Colantuono 1989; Lingo 2007, 43–45 sowie Pierguidi 2012.

³¹ Bellori 2009, 299.

standes (»studio dal naturale«) sei nicht über den bloßen Kopiervorgang erfolgt, sondern über die »idea«, die auch Poussin als Maler zu leisten vermochte. In seinem Bestreben, der künstlerischen Aufgabe gerecht zu werden, habe Duquesnoy sogar die zartesten Wickelkinder (»li più teneri«) studiert, um in der Lage zu sein, dem Marmor seine Härte zu nehmen, mit dem Ergebnis, dass seine Putten eher aussähen als wären sie aus Milch denn aus hartem Stein.

Mit der Milch als Metapher für einen Säugling³² umschreibt Bellori bildhauerische Mimesis, ruft er ein Bild auf, anstatt den Gegenstand zu beschreiben. Mit seinem paradoxen Vergleich zweier ungleicher Substanzen »latte« und »macigno« enthält er sich rhetorisch geschickt jeder Festlegung über die haptische Qualität der betreffenden Skulpturen, weicht er Aussagen zur Wirkung der materiellen Beschaffenheit von Duquesnoys Putten aus. Den »marmo tenero che s'usa in Fiandra«³³ lässt er zu Beginn seiner Duquesnoy-Vita im Zusammenhang mit Duquesnoys Ausbildung als Werkstoff gelten, die »tenerezza« als Eigenschaft des ausgeführten Kunstwerks will er am Ende eines künstlerischen Prozesses aber vom Werkstoff getrennt wissen. Die Qualität einer Skulptur zeigt sich für Bellori nicht darin, dass der Betrachter sich von ihrer materiellen Beschaffenheit unter Zuhilfenahme seines Fingers ein Bild machen will, sondern vielmehr in dem Bild, das sie in der Vorstellung des Betrachters abzurufen vermag. Wie der künstlerische Schaffensprozess (»idea«) die in der Natur vorgefundenen Menschen und Dinge in der Kunst zum Original macht, wie die »idea« von der Vorstellungskraft des Künstlers belebt einem Bild Leben schenkt,³⁴ so wirkt ein solches Bild seinerseits

32 s. dazu auch die Zusammenstellung entsprechender Textbeispiele bei Gastel 2013, bes. 135–167.

33 Dass Bellori hier Alabaster meinen könnte, ist deshalb fraglich, weil im Zusammenhang mit der von Duquesnoy ergänzten Minerva explizit von Alabaster die Rede ist. Filippo Baldinucci, der seine Duquesnoy-Vita erklärtermaßen auf Belloris Duquesnoy-Vita basierend verfasst hat, sah sich an dieser Stelle bezeichnenderweise veranlasst, den Sachverhalt zu umschreiben: »ed essendosi affaticato molto in modellare e lavorare in avorio, ed in una certa sorta di marmo tenero, che trovasi in quelle parti, atto a ricevere un'ottimo pulimento«, vgl. Baldinucci 1728, 283.

34 »Questa idea, ovvero dea della pittura e della scultura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine [...] Idea del

auf die Vorstellungskraft des Betrachters zurück, der in ihm nicht nur das bloße Abbild natürlicher Phänomene erkennt. Die Kunst (»arte«), lässt Bellori die Skulptur selbst in seinem poetischen Zwiegespräch der Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur im Anschluss an seine Idea-Einleitung sagen, gäbe dem Stein das Leben zurück, das die Natur ihm vergeblich zu nehmen versuchte, und machte ihn weich. Sie würde dem harten Stein menschliches Empfinden einhauchen und doch habe sie, die Skulptur, kein gebrechliches Leben, weil die Härte des Steins sie unsterblich mache.³⁵

Mit seinem Hinweis, die Putten Duquesnoys schienen eher aus Milch denn aus Stein gemacht, räumt Bellori jeden Verdacht aus, Duquesnoy könnte auf den wirkungsästhetischen Aspekt des »inganno«³⁶ abgezielt haben. Er positioniert sich damit implizit gegen eine in der Kunstliteratur seiner Zeit im Zusammenhang mit der Skulptur Gianlorenzo Berninis immer wieder gerühmte Qualität, Marmor am Ende so weich wirken zu lassen, als handle es sich um Wachs oder Teig. Was Baldinucci oder Domenico Bernini im Œuvre Gianlorenzos schätzten,³⁷ war für Bellori keine Option. Bernini war für ihn ebenso wenig wie Michelangelo Ideal oder Vorbild. So wie er Michelangelo zum Vorwurf machte, die Skulptur nicht im selben Maß vorangebracht zu haben, wie es Raffael in der Malerei gelungen war, stellt er Bernini das Verdienst in Abrede, analog zu Annibale Carracci, in dem er den Reformator der Malerei erkannte,³⁸ die Skulptur reformiert zu haben. Hatte er sich mit dem

pittore e dello scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose che cadono sotto la vista«, vgl. Bellori 2009, 14.

35 »Natura in van mi toglie//L'alma, e s'entro mi chiude alpina pietra,//L'arte mia mi discioglie,//Et apre i monti, e mi dà vita, e spetra://M'inspira umane voglie//Nel duro sasso, e non ho vita frale,//Che la durezza sua mi fa immortale«, vgl. Bellori 2009, 26.

36 Bellori definiert den »inganno« im Zusammenwirken von Wirklichem und Vorgetäushtem (»il vero col finto mischiato riesce all'inganno«), den er dort, wo er wie bei Stuck- oder Gliederungselementen von Decken- und Gewölbekorationen als Sinnestäuschung angelegt ist, durchaus akzeptieren kann, vgl. Bellori 2009, 56. 344. 599. Zum »inganno« als wirkungsästhetisches Konzept s. Grassi – Pepe 1994, 423–424; Hänslis 2007; Polverini 2010; Gregory 2012.

37 Baldinucci 1682, 67–68; Bernini 1713, 149.

38 s. dazu Kommentar und Essay von Henry Keazor zur Vita Annibale Carraccis bzw. Keazor 2007.

Michelangelo-Œuvre immerhin noch kritisch auseinandergesetzt, so blendete er Bernini in seinen Viten schlechterdings aus. Nicht genug damit, dass er mit Alessandro Algardi und Francois Duquesnoy den wenigen ernstzunehmenden Bernini-Kontrahenten jeweils eine Lebensbeschreibung widmet, Bernini wird geradezu diffamiert, wengleich zu Beginn der Duquesnoy-Vita zu lesen ist, Michelangelo nachzufolgen sei bislang niemandem gelungen³⁹ – eine Invektive ex silentio gegen Bernini, die umso abfälliger war, als Bernini von seinen Bewunderern und Förderern als Michelangelo seiner Zeit gesehen wurde.⁴⁰

Annibale Carracci hatte im Unterschied zu Michelangelo die Kunst in den Augen Belloris vollständig verinnerlicht.⁴¹ Die gemalten Grisaille-Hermen Annibales in der »Galleria Farnese« übertrafen Bellori zufolge nicht nur die von ihm bei dieser Gelegenheit polemisch als Herkulesse oder Giganten bezeichneten Figuren Michelangelos in der »Cappella Sistina«, sie konnten sich sogar mit den berühmtesten antiken Statuen messen.⁴² Die Malerei, das wird auch bei diesem Vergleich deutlich, war

39 »E se bene fino a questa età nostra non vi sia stato chi abbia saputo giungere al Buonaroti, contuttociò Francesco Fiammingo in quello studio che appartiene ad una forma scelta ed elegante ha occupato un altro luogo sublime nell'arte«, vgl. Bellori 2009, 287.

40 Bernini 1713, 9. 11–12; s. dazu auch Mormando 2011, 44–46.

41 Bellori 2009, 287 (»ma perché questo scultore [i. e. Michelangelo] non consumò tutta l'arte«) bzw. Bellori 1657, 30 (»Et a dire il vero, in quest'opera sola tradusse Annibale le bellezze Greche: sì che la pittura per le sue mani, dopo Rafaele caduta, si è di nuovo inalzata alla maestà antica. Onde mostrò egli una stupenda soprannità d'instinto, che rese agevole e molle ogni difficoltà dell'arte, insegnando a' posteri una via piana e sicura, et con lo studio ch'ei vi pose grandissimo, s'avanzò tant'oltre, che fattosi proprie le lodi de' maestri passati, sì come è giudicato il primo, così pare, sia l'ultimo, che a' nostri tempi, habbia consumato l'arte«).

42 Bellori 2009, 90 (»perché quali statue di Agasia o di Glicone farai superiori a quelle sue [i. e. di Annibale Carracci] finte di chiaroscuro nelli modelli de' Termini della Galeria Farnese? quali Ercoli o se ti pare giganti di Michel Angelo preporrai a gli Ercoli e Polifemi da lui dipinti? Mostrò egli il modo di far profitto da Michel Angelo non da altri conseguito ed oggi affatto abbandonato; perché lasciando la maniera e le anatomie del Giudizio, si rivolse e riguardò li bellissimoi ignudi de' partimenti nella volta di sopra, e con equal lode gli espose nella Galeria. Dedicossi a Rafaele, e da questo, come da suo maestro e guida nelle storie, migliorò l'invenzione, e si distese a gli affetti ed alla grazia della perfetta imitazione. Il suo proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura, accumulando in se stesso le più



4 Robert van Audenaerde, Hl. Susanna (nach François Duquesnoy, Hl. Susanna/Rom, S. Maria di Loreto)

dank Raffael und Annibale Carracci auf der Höhe der »antica grandezza« angekommen. In der Skulptur waren Michelangelo und Bernini ihren Anteil daran schuldig geblieben. Selbst Duquesnoy und Algardi leisteten, daraus macht Bellori keinen Hehl, allenfalls jeder für sich einen Beitrag, brachten bestenfalls in der Zusammenschau jene Voraussetzungen mit, die erforderlich waren, damit die Skulptur sich auf das Entwicklungsniveau der Malerei hätte erheben können. Am Duquesnoy-Œuvre

degne virtù de' maestri passati, e parve che la gran madre per sua cagione non si curasse di accrescere sopra se stessa l'audacia e la gloria dell'arte«).



5 François Perrier, sog. Urania (nach einer antiken Statue in Rom, Kapitolinische Museen)

monierte er bei allem erkennbaren Respekt gegenüber dem Künstler aus seiner Perspektive als Historiker und Ikonograph eine Vernachlässigung des zentralen Reliefs⁴³ und an Algardis Figuren, dass bei aller erkennbaren Begabung die Gewänder mitunter »manieriert« und »affektiert« ausfielen.⁴⁴ Das »manieroso« und »affettato« sind für Bellori Untugenden

⁴³ Zu Bellori als Publizist von Tafelwerken mit antiken Reliefs s. Maffei 2013a; Maffei 2013b.

⁴⁴ »Ma se vogliamo alquanto sospendere le lodi di Alessandro, egli alle volte riuscì alquanto manieroso ed affettato nelle piegature de' panni, ed alle volte ancora li fece con purità e lodevolmente«, vgl. Bellori 2009, 418.

moderner Kunstproduktion, die seiner Vorstellung von »purtà«, wie er sie in der antiken Skulptur erkannte, Abbruch taten.⁴⁵ Als lobenswert kehrt Bellori im Algardi-Œuvre auf der anderen Seite dessen Putten hervor, die er angemessen wiedergegeben findet, eine Feststellung, an der ihm deshalb liegt, weil sie ihm einmal mehr die Gelegenheit gibt, die »proprietà« als Qualitätskriterium nicht zuletzt auch im Kontext der »tenerezza« geltend zu machen.⁴⁶ Was die Putten anbetrifft, zieht er das Œuvre Algardis dem Duquesnoys sogar vor, dessen Putten in einem Alter wiedergegeben wären, in dem sie die Handlungen, bei denen sie dargestellt wären, noch gar nicht ausführen könnten (»proprietà del costume«).⁴⁷

Das Verdienst Duquesnoys in der Skulptur sieht Bellori in einer ausgewählten und eleganten Form (»forma scelta ed elegante«), mit der er eine sublimen Position in der Kunst besetzt habe (»ha occupato un altro luogo sublime nell'arte«).⁴⁸ Vor dem Hintergrund seiner Kritik an der stilistisch-formalen Beschränktheit des Michelangelo-Œuvres⁴⁹ unterstreicht er bei Duquesnoy die Fähigkeit, unterschiedliche Oberflächenqualitäten zum Ausdruck bringen zu können. Was Bellori konkret darunter versteht, wird bei seiner Beschreibung von Duquesnoys Hl.

45 s. dazu auch die entsprechende Aussage in Belloris Duquesnoy-Vita: »Contuttociò egli era tale che, non essendo né pronto né abbondante, prevaleva nondimeno nell'elezione de gli ottimi esempi, acquistatasi quell'antica purità sprezzata da' moderni scultori«, vgl. Bellori 2009, 299.

46 »Quanto li putti, de'quali trovansi numerosi modelli di sua mano, egli merita commendazione, per aver loro conferito proporzione e lineamenti proprii, non imitando quei primi abbozzi di natura di cui altri tanto si diletta, affettando la tenerezza con improprietà«, vgl. Bellori 2009, 418.

47 »Ma con tutto che sieno di esattissima imitazione, quella tenerezza non si contiene nella proprietà del costume, mentre egli li mosse ad atti di forza e di giudizio in quell'età che non si reggono per se stessi; e coloro nondimeno che l'hanno seguitato, come è facile alterare e dare nell'eccesso pensando di migliorare, hanno accresciuto e fatto sensibile il difetto, enfiando gote, mani, piedi, ingrossando la testa e ›l ventre bruttamente: il qual vizio si è insinuato insieme ne' pittori.«, vgl. Bellori 2009, 299.

48 Bellori a. O. (Anm. 39) 287.

49 »essendo necessario possedere tutte le altre forme tenere, gentili, svelte, graziose, e delicate, per bene imitare la natura in ogni aspetto, le quali parti non supplì il Buonaroti, e fu in esse perfettissimo l'Urbinate, con averci di ciascuna lasciato l'idea, e l'esempio«, vgl. Bellori 1695b, 42.



6 Nicolas Dorigny, Jonas (nach Lorenzetto, Jonas/Rom, S. Maria del Popolo, Chigi-Kapelle)

Susanna (Abb. 4) nachvollziehbar,⁵⁰ einem Meisterwerk frühneuzeitlicher Ekphrasis,⁵¹ aus der ein »stile tutto gentile e delicato« als skulpturale Qualitäten herauszulesen sind, die Bellori bezeichnenderweise auch zu den wesentlichen Merkmalen antiker Skulptur zählt: das »gentile« und »delicato« hätten Duquesnoy nicht nur von den übrigen Bildhauern unterschieden, sondern ihn auch mit den besten antiken als ebenbürtig

⁵⁰ Rom, Santa Maria di Loreto. Zu Entstehungsumständen, Kopien und Rezeption s. Boudon-Machuel 2005, 120–139. 237–241, besonders Nr. Œ.34, sowie Lingo 2007, 113–118. 140–159.

⁵¹ Bellori 2009, 290 f.

erkennen lassen.⁵² Duquesnoys Hl. Susanna (Abb. 4) erwiese sich sogar als noch zarter und feiner (»più gentile e delicata«) verglichen mit der antiken Statue der Urania auf dem Kapitol (Abb. 5),⁵³ die ihm beim Schaffensprozess Pate gestanden habe.⁵⁴ Dass er sich mit seiner Charakterisierung nicht (nur) auf die Wiedergabe des Gewandes bezieht, dem sein Hauptaugenmerk bei der Beschreibung der Statue gilt, sondern auf Anlage und Ausführung der Figur an sich, macht an anderer Stelle seine Charakterisierung der unbedeckten Venus Medici deutlich, die für ihn das Exempel der »forma gentile e delicata« schlechthin repräsentiert.⁵⁵ Am Ende kennzeichnet das Duquesnoy-Œuvre in den Augen Bellori mit den Eigenschaften »tenero«, »gentile« und »delicato« drei der fünf Qualitäten, die das Raffael-Œuvre gegenüber Michelangelo auszeichnen.⁵⁶

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass Bellori Skulpturen als »ideal« hervorhebt, zu deren Entstehung Raffael beigetragen hat, wie z. B. die Figur des Jonas von Lorenzetto in der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo (Abb. 6),⁵⁷ die nicht zuletzt dank der Mitarbeit Raffaels eine der herausragendsten Statuen der modernen Skulptur geworden und die beste in einer weichen (»tenera«) und feinen (»delicata«) Art sei,

52 »facendosi [i. e. Duquesnoy] avanti al pari de' migliori antichi in uno stile tutto gentile e delicato, non essendovi fin ora chi l'aggiugli con opera di scarpello«, vgl. Bellori 2009, 291.

53 Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Inv. 1692. Weibliche zu einer Urania ergänzte Gewandstatue, seit 1566 im Palazzo dei Conservatori, vgl. Stuart Jones 1926, 20 f.; Kabus-Jahn 1962, 6 Anm. 19; s. auch Filges 1997, 269 Nr. 127.

54 »ed ebbe per iscorta l'Urania, statua antica mirabile nel Campidoglio, se bene egli condusse la sua Susanna di maniera più gentile e più delicata«, vgl. Bellori 2009, 291.

55 »la Venere di Cleomene, che è il più emendato esempio per la forma gentile e delicata«, cfr. Bellori 1731, 268.

56 »Qui in risposta avvertiamo solo che Michel Angelo fu veramente grande nella gran maniera Erculea, e robusta, ma aggiungiamo ancora che questa sola non basta per acquistar nome di gran disegnatore, essendo necessario possedere tutte le altre forme tenere, gentili, svelte, graziose, e delicate, per bene imitare la natura in ogni aspetto, le quali parti non suppli il Buonaroti, e fu in esse perfettissimo l'Urbinate, con averci di ciascuna lasciato l'idea, e l'esempio«, vgl. Bellori 1695b, 48.

57 s. die Zusammenfassung bei Poeschke 1992, 164–166. Zur Chigi-Kapelle zuletzt Strunck 2003.



7 Paolo Romano, Hl. Paulus. Rom, Engelsbrücke

in der Michelangelo nie reüssiert habe⁵⁸ – ein Urteil, das besonders im Fall der Jonas-Figur nicht zuletzt auch vor Agucchis und Belloris Kritik

58 »Si applicò egli [i. e. Raffael] al Giona con disegni, e con ritoccare il modello, tanto che Lorenzetto condusse una delle più insigni statue della Scoltura moderna, e facilmente la migliore, di una maniera tenera, e delicata, nella quale mai prevalse Michel Angelo«, vgl. Bellori 1695d, 99.

am Jonas Michelangelos zu verstehen ist.⁵⁹ An anderer Stelle bezeichnet er Lorenzettos Jonas sogar als die vollkommenste unter den modernen Skulpturen,⁶⁰ und weist – wieder woanders – anerkennend darauf hin, dass der Kopf der Figur nach einem antiken Antinous-Porträt gearbeitet ist. Raffael, so sein Fazit, hätte auch einen sehr guten Bildhauer abgegeben,⁶¹ der mit Ton- oder Stuckreliefs ohnehin gelegentlich auch praktische Erfahrungen gesammelt habe.⁶²

Jenseits der Viten Duquesnoys und Algardis richtet Bellori neben dem Jonas Lorenzettos sein Augenmerk noch auf eine zweite Statue: den 1463/64 von Paolo Romano ausgeführten Hl. Paulus am Kopf der Engelsbrücke (Abb. 7).⁶³ Bellori verweist darauf, als er in der Vita Andrea Sacchis in großen Sprüngen die Entwicklung der Kunst skizziert, die er mit dem römischen Maler des späten 13. Jahrhunderts, Pietro Cavallini, einsetzen lässt, um dann auch gleich zu Paolo Romano zu kommen. Dieser sei in seinen Augen herausragend in der Skulptur gewesen und hätte, obschon Michelangelo um viele Jahre in der Skulptur vorausgegangen, ihm dennoch nicht den Preis des Meißels abtreten müssen, wovon die große Statue des Heiligen Paulus am Anfang der Engelsbrücke Zeugnis ablege, eine Figur, die – so Bellori – unter den wenig herausragenden der modernen Skulptur berühmt sei.⁶⁴ Belloris Be-

59 Bellori a. O. (Anm. 23) 299; Mahon a. O. (Anm. 23) 231–258.

60 »[...] nella Chiesa di S. Maria del Popolo [...] la sontuosa Cappella dedicata alla Vergine [...] preziosa per l'arte di Rafaele, non solo nell'architettura, e ne' disegni de' Musaici, ma ancora ne' modelli, e nel pulimento della statua di Giona, fra le moderne la più perfetta, rendendosi questo Artefice glorioso in tutte tre le arti«, vgl. Bellori 1695a, 64 f.

61 »e la testa ch'è bellissima, si riconosce imitata dall'Antinoo. Laonde si può racorre quanto facilmente Rafaele averebbe conseguito il nome di Scultore, se la Pittura gli avesse dato spazio di attendere a marmi nell'età sua breve«, vgl. Bellori 1695c, 99.

62 »Non mancò Rafaele all'artificio della Plastica, che è il modello della Scoltura, lavorando di rilievo in creta, o stucco, o in altra materia«, vgl. Bellori 1695c, 99.

63 s. die Zusammenfassung bei Poeschke 1990, 154 f. Nr. 226.

64 »Dopo nel pontificato di Pio secondo essendosi l'arte avanzata da que' primi rudimenti, un Paolo Romano fu eccellentissimo nella scoltura ed ancorché questi precedesse di molt'anni il Buonaroti, non però gli cedé il pregio dello scalpello come ne rende a bastanza fede la statua grande di San Paolo situata su l'entrata del ponte Sant' Angelo, statua che tiene fama fra le poche eccellenti della moderna scoltura«, vgl. Bellori 2009, 536.



8 Alessandro Algardi, Drei Märtyrer. Rom, SS. Luca e Martina

geisterung für die kolossale Figur wird durch ihre formale Nähe mit der von ihm bereits in den »Nota delli musei« gerühmten antiken Minerva Vitelleschi⁶⁵ nachvollziehbar (Taf. 10), macht aber gleichzeitig einmal mehr seine grundsätzlich konservative Haltung deutlich. Angesichts

65 Paris, Louvre Ma 2225; Brook – Curzi 2010, 411 f. Nr. III.7.; 287 Abb. III.7.

solcher ästhetischen Ideale ist es dann auch nicht verwunderlich, dass er im Zusammenhang mit Alessandro Algardis drei Märtyrern in SS. Luca e Martina (Abb. 8)⁶⁶ unter Verweis auf die bemerkenswert authentische all'antica-Bekleidung anerkennend feststellt, sie könnten auch im guten Jahrhundert der Skulptur ausgeführt worden sein.⁶⁷

Die antike Skulptur war, das wird immer wieder deutlich, für Bellori das Maß aller Dinge. Sie verkörperte für ihn jenen in der »idea« thematisierten Topos, wonach Zeuxis für seine Statue der Venus die Körperteile fünf verschiedener Jungfrauen zu etwas Idealschönem komponiert habe soll.⁶⁸ Durch das Abbilden einer Person allein eine vergleichbare Wirkung erzielen zu können, ist Bellori so unvorstellbar, dass er sich sogar darauf beruft, bei der von den Trojanern geraubten Helena habe es sich nicht um eine schöne Frau, sondern um eine Statue gehandelt.⁶⁹

Wenn Gianlorenzo Bernini sein ästhetisches Konzept just dadurch zum Ausdruck bringt, dass er sich vom Ideal der Zeuxis-Legende distanziert, macht das einmal mehr die Unvereinbarkeit der künstlerischen Positionen deutlich.⁷⁰ In seiner Grundüberzeugung – was die Bedeutung der antiken Skulptur für die Aneignung des Idealschönen anbetrifft – mit Bellori grundsätzlich einer Meinung,⁷¹ lehnt er die Vorstellung ab, dass mit der Kombination aus schönen Augen und einem schönen Mund ein optimales Ergebnis erzielt werden könne.⁷² Berninis in diesem

66 Zu der Figurengruppe s. Montagu 1985b, 354 Nr. 48.

67 »tre figure di Santi Martiri [...] li figurò in piedi, con rami di palme nelle mani, e sì belle arie di teste, legature ed andari di panni succinti all'antica, che paiono fatti nel buon secolo della scultura«, vgl. Bellori 2009, 392.

68 Bellori 2009, 15.

69 »anzi si tiene ch'ella mai navigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui bellezza si guerreggiò dieci anni«, vgl. Bellori 2009, 17. s. dazu auch Stoichita 1989.

70 Dazu zuletzt die brillante Analyse von Montanari 2013.

71 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Ansprache Berninis in der Académie royale de peinture et du sculpture in Paris, von der Chantelou in seinem Tagebuch ein Resümee gibt: »Après, s'étant tenu debout au milieu de la salle, environné de tous ceux de l'Académie, il [i.e. Bernini] a dit que son sentiment était que l'on eût dans l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières antiques, afin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie«, vgl. Stanić 2001, 155 bzw. Schneider – Zitzlsperger 2006, 131 (5. September 1665).

Zusammenhang geäußertes Bekenntnis zu einem Individualismus in der Skulptur trifft ins Mark Bellorischer Kunstkritik, die sich in der Caravaggio-Vita unmissverständlich gegen das nicht durch die »idea« geläuterte und sublimierte Abbilden natürlicher Erscheinungsformen aussprach. Nicht ohne Grund relativierte Bellori mit seinem »se bene« in der Duquesnoy-Vita einen vermeintlich naturalistischen Ansatz und vereitelte damit jedes Missverständnis, er könnte bei den Putten Duquesnoys eine naturgetreue Wiedergabe von Säuglingen sanktioniert haben: obschon (»se bene«) Duquesnoy Studien an Säuglingen vorgenommen habe, um in der Lage zu sein, die Härte des Marmors weich werden zu lassen, würden seine Putten nicht so realistisch wirken, dass man sie für Säuglinge halten könnte.

Im Unterschied zu Bernini, der nach neuen Entwicklungsmöglichkeiten in der Skulptur suchte und sie bezeichnenderweise über eine Abgrenzung von antiken Gestaltungsidealen begründete, war für Bellori unvorstellbar gutzuheißen, was einen Kanon in Frage stellen hieß, der auf antiker Skulptur und der Malerei Raffaels und Annibale Carraccis fußte. »Modern« war für Bellori nicht gleichbedeutend mit »neu«. Die »novità« war für ihn unmissverständlich negativ konnotiert,⁷³ wohin-

72 »Teneva per favola ciò che si racconta della Venere Crotoniate, cioè che Zeusi la ricavasse dal più bello di diverse fanciulle togliendo da chi una parte, e da chi un'altra; perché diceva egli che un bell'occhio d'una femmina non istà bene sopra un bel viso d'un'altra, così una bella bocca e vadasi discorrendo; Con questa sua massima assai pare che accordi un altro suo sentimento. Diceva egli che nel ritrarre alcuno al naturale consisteva il tutto in saper conoscere quella qualità che ciascheduno ha di proprio, e che non ha la natura dato ad altri che ha lui, ma che bisognava pigliare qualche particolarità non brutta, ma bella. a quest'effetto tenne un costume dal comune modo assai diverso«, vgl. Baldinucci 1682, 70.

73 »Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte«, vgl. Bellori 1672, 22. Oder im Zusammenhang mit Architektur: »Ma rispetto la decorazione ed ornamenti de gli ordini sia certo trovarsi l'idea stabilita, e confermata su gli esempi de gli antichi, che con successo di longo studio, diedero modo a quest'arte; quando li Greci le costituirono termini e proporzioni le migliori, le quali confermate da i più dotti secoli e dal consenso e successione de' sapienti divennero leggi di una meravigliosa idea e bellezza ultima, che essendo una sola in ciascuna specie, non si può

gegen sie für Bernini die Möglichkeit einer kritischen und konstruktiven Auseinandersetzung mit Restriktionen aus der Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit durch die antike Skulptur bot.⁷⁴

Sich von der Antike zu emanzipieren, war für die Skulptur angesichts der Fülle an antiken Vorbildern deutlich schwieriger als für die Malerei, der im 17. Jahrhundert die spärlich erhaltenen antiken Beispiele nur bedingt als Maßstab taugten. Zu den Zeitzeugen, die über dieses Dilemma reflektierten,⁷⁵ zählt auch Orfeo Boselli,⁷⁶ (mittelmäßiger) Bildhauer, gefragter Antikenergänger, Schüler François Duquesnoys und in seinen letzten Lebensjahren auch Principe dell'Academie di San Luca in Rom. In seinen ungedruckt gebliebenen Beobachtungen zur antiken Skulptur (»Osservazioni della scultura antica«)⁷⁷ aus den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts (mithin weitgehend zeitgleich mit Belloris Viten), in denen er seine gesammelten Erkenntnisse und Erfahrungen im Umgang mit antiker Skulptur niedergeschrieben hatte, kommt er auch auf die Last und Verbindlichkeit des skulpturalen Erbes zu sprechen, die er mit der Ironie des Betroffenen und Leidgeprüften auf den Punkt bringt.⁷⁸

»Auch wenn ich selbst Bildhauer bin und meine Beobachtungen zu dieser Kunst niederschreibe, sehe ich mich doch veranlasst einem jungen Menschen den Rat zu geben, aus den folgenden Gründen Maler zu werden. Es ist vor allem das kurze Leben, das die Malerei hat und das ihr eigentlich zum Nachteil gereichen müsste, das ihr aber größeren Ruhm und Ruf einbringt, und zwar deshalb, weil sich heute keine Werke von Apelles, Zeuxis, Protegenes, Timanthes, Apollodoro, von Parasio oder Polignothos finden, was zur Folge hat, dass die Malerei von heute außerordentlich geschätzt ist, weil wir die Antike nicht vor Augen haben. Der Bildhauer kann hingegen tun was er will, er bleibt im Wettstreit mit Praxiteles und Phidias, den

alterare senza distruggerla. Onde pur troppo la deformano quelli che con la novità la trasmutano«, vgl. Bellori 1672, 23.

74 Dazu zuletzt und überzeugend Montanari 2013.

75 s. die entsprechenden Passagen aus Giorgio Vasari, Filippo Baldinucci, Lorenzo Magalotti, Lelio Guidiccioni oder Giovan Andrea Borboni bei Montanari 2013, 247–239.

76 Zu Boselli s. Di Stefano 2002; Picozzi 2003; Neri 2008.

77 Boselli 1978; Torresi 1994 sowie Fortunati 2000.

78 Boselli 1978, fol. 153r.; Martin 2013, 175 f.

Pyrgoteles oder Lysipp unterlegen, von deren Werken wir ganz Rom immer noch in den öffentlichen Straßen voll sehen. Der Bildhauer kämpft auf verlorenem Posten, wo der Maler im Kampf auf den Sieg hoffen kann; angesichts dessen ist es besser, zu den Siegern als zu den Verlierern zu gehören und entsprechend halte ich es für besser, Maler als Bildhauer zu sein.«

Frank Martin wurde kurz nach Fertigstellung des Manuskripts durch eine schwere Erkrankung aus seinem schaffensfrohen Leben gerissen und konnte die Korrekturen an seinem Manuskript nicht mehr selber vornehmen. Wir danken Elisabeth Oy-Marra (Mainz) für die Durchsicht des Manuskripts. Die Verantwortung für etwaige Fehler tragen die Herausgeber.

Frank Martin verstarb am 30. Juni 2014. Wir trauern um den Freund und Kollegen.

Dietrich Boschung - Christiane Vorster

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 aus: Borboni 1661, 289.

Abb. 2 aus: Borboni 1661, 295.

Abb. 3 aus: Borboni 1661, 314.

Abb. 4 aus: de Rossi – Maffei 1704, Taf. 161.

Abb. 5 aus: Perrier 1638, Taf. 74.

Abb. 6 aus: de Rossi – Maffei 1704, Taf. LCV.

Abb. 7 Archiv des Verf.

Abb. 8 aus: Montagu 1985a, Abb. 21.

Taf. 10 Minerva onyx Louvre Ma2225.jpg, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minerva_onyx_Louvre_Ma2225.jpg> (29.07.2014).

LITERATURVERZEICHNIS

Aikin 1985

R. Aikin, Christian Soldiers in the Sala dei Capitani, *The Sixteenth Century Journal* 16, 1985, 206–228.

Bacchi u. a. 2009

A. Bacchi u. a. (Hrsg.), *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*. Ausstellungskatalog Florenz (Florenz 2009).

Baldinucci 1682

F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore* (Rom 1682).

Baldinucci 1728

Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V dal 1610 al 1670*. Distinto in Decennali (Florenz 1728).

Barberini 2000a

M. G. Barberini, Alessandro Algardi, in: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 374–382.

Barberini 2000b

M. G. Barberini, François Du Quesnoy, in: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 394–398.

Bellori 1657

Giovanni Pietro Bellori, *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate* (Rom 1657).

Bellori 1664

G. P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma* (Rom 1664).

Bellori 1695a

G. P. Bellori, *La favola di Amore e Psiche dipinta da Rafaele d'Urbino nella loggia detta de' Chigi oggi del Sereniss. Signor Duca di Parma in Roma*

alla Lungara, descritta da Gio. Pietro Bellori, con l'aggiunta d'alcuni ragionamenti specialmente in onore del medesimo Rafaelle e delle sue opere, all'Altezza Serenissima di Francesco Farnese Duca di Parma e Piacenza, in: *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano* (Rom 1695).

Bellori 1695b

G. P. Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, di Gio. Pietro Bellori alla Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo duodecimo, in Roma, MDCXV nella stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi (Rom 1695).

Bellori 1695c

G. P. Bellori, *Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Rafaelle comparato ad Apelle* (Rom 1695).

Bellori 1695d

G. P. Bellori, *Se Rafaelle ingrandì e migliorò la maniera per aver veduto l'opere di Michel'Angelo* (Rom 1695).

Bellori 1731

G. P. Bellori, *Dafne trasformata in lauro*, pittura del signor Carlo Maratti dedicata a' trionfi di Luigi XIV il Magno, descritta in una lettera ad un cavaliere forastiero da Gianpietro Bellori, sta in: *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII disegnati ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni*, con le Vite de' medesimi tratte da vari autori, accresciute l'annotazioni; si è aggiunta la Vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689 e terminata da altri e non più stampata e un discorso del medesimo sopra un quadro della Dafne dello stesso Maratti dipinto per il re Cristianissimo. All'illustrissimo Signore Livio de Carolis Marchese di Prossedi. A spese di Fausto Amidei, in Roma per Antonio de Rossi (Rom 1731).

Bellori 2009

E. Borea (Hrsg.), *Giovanni Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672) (Turin 2009).

Bernini 1713

D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini* (Rom 1713).

Bol 1989

P. C. Bol, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 1* (Berlin 1989).

Borboni 1661

G. A. Borboni, *Delle statue* (Rom 1661).

Boselli 1978

P. Dent Weil (Hrsg.), *Orfeo Boselli. Osservazioni della scoltura antica dai Manoscritti Corsini e Doria e altri scritti* (Florenz 1978).

Boudon-Machuel 2005

M. Boudon-Machuel, François du Quesnoy 1597–1643 (Paris 2005).

Brook – Curzi 2010

C. Brook – V. Curzi (Hrsg.), Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700. Ausstellungskatalog Rom (Genf 2010).

Colantuono 1988

A. Colantuono, The Tender Infant. Invenzione and Figura in the Art of Poussin (Ann Arbor 1988).

Colantuono 1989

A. Colantuono, Titian's Tender Infants. On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome, *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3, 1989, 207–234.

Coliva 1998

A. Coliva, Apollo e Dafne, in: A. Coliva – S. Schütze (Hrsg.), Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese. Ausstellungskatalog Rom (Rom 1998) 252–275.

Coliva u. a. 2011

A. Coliva u. a., I Borghese e l'antico. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2011).

Davis 2005

M. D. Davis, Giovan Pietro Bellori and the Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma (1664). Modern libraries and ancient painting in Seicento Rome, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, 191–233.

de Rossi – Maffei 1704

D. de Rossi und P. A. Maffei, Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente 11 (Rom 1704).

Di Stefano 2002

E. Di Stefano, Orfeo Boselli e la »nobiltà« della scultura (Palermo 2002).

Filges 1997

A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption (Köln 1997).

Fortunati 2000

M. C. Fortunati, Il trattato »Osservazioni della Scoltura Anica« di Orfeo Boselli (1657–1661), *Storia dell'arte* 100, 2000, 69–101.

Gastel 2013

J. J. van Gastel, Il Marmo spirante. Sculpture and Experience in Seventeenth Century Rome (Berlin 2013).

Grassi - Pepe 1994

L. Grassi – M. Pepe, *Dizionario dei termini artistici* (Mailand 1994).

Gregory 2012

S. Gregory, »Inganno«. *The Art of Deception. Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art* (Aldershot 2012).

Hänsli 2007

T. Hänsli, »Omnis in unum«. *Inganno, Argutezza und Ingegno als kunst-theoretische Kategorien bei Emanuele Tesauro und Andrea Pozzo*, in: A. Zoe (Hrsg.), *Wissensformen. Sechster Internationaler Barocksommerkurs. Akten des Sechsten Internationalen Barocksommerkurses »Wissensformen«* Einsiedeln 10.–14. Juli 2005 (Zürich 2007) 166–179.

Hansmann 1998

M. Hansmann, Giovanni Pietro Bellori, in: J. Nida-Rümelin – M. Betzler, *Ästhetik und Kunstphilosophie* (Stuttgart 1998) 86–89.

Hansmann 2002

M. Hansmann, »Con modo nuovo li describe«. *Bellori's Descriptive Method*, in: J. Bell – T. Willette, *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome* (Cambridge 2002) 224–238.

Kabus-Jahn 1962

R. Kabus-Jahn, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus* (Diss. Albert-Ludwig-Universität Freiburg 1963).

Keazor 2007

H. Keazor, »Il vero modo«. *Die Malereireform der Carracci* (Frankfurt/Main 2007).

Lingo 2007

E. Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal* (New Haven 2007).

Maffei 2013a

S. Maffei, Bellori e il problema della pittura antica, in: L. Di Cosmo – L. Faticcioni, *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica. Atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011, Collana Arti 19* (Rom 2013) 75–99.

Maffei 2013b

S. Maffei, *Il lessico del classico. Arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in: E. Oy-Marra – H. Keazor (Hrsg.), *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit* (Wiesbaden 2013).

Mahon 1947

D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory, Studies of the Warburg Institute 16* (London 1947).

Martin 2013

F. Martin, Bellori sulla scultura del suo tempo. Argomentazione e terminologia al servizio della normatività, in: L. Faticcioni – L. di Cosmo (Hrsg.), *Le componenti del Classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica. Atti del convegno internazionale*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011, *Collana Arti 19* (Rom 2013).

Montagu 1985a

J. Montagu, Alessandro Algardi 1 (New Haven 1985).

Montagu 1985b

J. Montagu, Alessandro Algardi 2 (New Haven 1985).

Montagu 1999

J. Montagu, Algardi. L'altra faccia del barocco. *Ausstellungskatalog Rom* (Rom 1999).

Montanari 2009

T. Montanari, Bellori. Trent'anni dopo, in: E. Borea (Hrsg.), *Giovan Pietro Bellori. Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Turin 2009) 657–729.

Montanari 2013

T. Montanari, *Dalla parte dei moderni. Caravaggio, Bernini e la libertà dell'artista*, in: L. Di Cosmo – L. Faticcioni (Hrsg.), *Le componenti del Classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica. Atti del convegno internazionale*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011, *Collana Arti 19* (Rom 2013) 243–258.

Mormando 2011

F. Mormando (Hrsg.), *Domenico Bernini. The Life of Gian Lorenzo Bernini. A Translation and Critical Edition* (University Park, Pennsylvania 2011).

Neri 2008

E. Neri, *Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi*, *Prospettiva* 132, 2008, 31–60.

Perrier 1638

F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum e[t] statuarū, quae temporis dentem invidium evasere Urbis aeternae ruinis erepta typis aeneis abce commissa, perpetuae venerationis monumentum* (Rom 1638).

Picozzi 2003

M. G. Picozzi, *Orfeo Boselli and the Interpretation of the Antique*, in: J. Feijfer u. a. (Hrsg.), *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, *Acta Hyperborea* 10 (Kopenhagen 2003) 89–122.

Pierguidi 2012

S. Pierguidi, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento. Bernini, Duquesnoy, Algardi*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 39, 2012, 155–180.

Poeschke 1990

J. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien 1. Donatello und seine Zeit (München 1990).

Poeschke 1992

J. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien 2. Michelangelo und seine Zeit (München 1992).

Polverini 2010

A. Polverini, L'inganno dei sensi. La percezione sinestetica tra vista e tatto dall'antichità all'arte del Cinquecento 2 (Mailand 2010).

Posner 1971

D. Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590 2 (London 1971).

Preimesberger 1998a

R. Preimesberger, Enea e Anchise, in: A. Coliva – S. Schütze (Hrsg.), Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese. Ausstellungskatalog Rom (Rom 1998) 110–123.

Preimesberger 1998b

R. Preimesberger, David, in: A. Coliva – S. Schütze (Hrsg.), Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese. Ausstellungskatalog Rom (Rom 1998) 204–219.

Raben 2006

H. Raben, Bellori's Art. The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome, *Simiolus* 32, 2006, 126–146.

Rossi-Pinelli 1986

O. Rossi-Pinelli, Chirurgia della memoria. Scultura antica e restauri storici, in: S. Settis (Hrsg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana 3 (Rom 1986) 181–250.

Schlosser 1924

J. Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte (Wien 1924).

Schneider – Zitzlsperger 2006

P. Schneider – P. Zitzlsperger, Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. (Berlin 2006).

Sparti 2002

D. Sparti, La formazione di Giovan Pietro Bellori. La nascita delle Vite e il loro scopo, *Studi di Storia dell'Arte* 13, 2002, 177–248.

Sparti 2012

D. Sparti, Bellori's Biography of Rubens. An Assessment of its Reliability and Sources, *Simiolus* 36, 1, 2012, 85–102.

Sparti im Druck

D. L. Sparti, *Le vite di Bellori ed il suo opus operandi*, in: E. Oy-Marra – H. Keazor (Hrsg.), *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit* (im Druck).

Spear 1982

R. E. Spear, *Domenichino* (New Haven 1982).

Spear 1996

R. E. Spear, *Domenichino 1581–1641. Ausstellungskatalog Rom* (Mailand 1996).

Stanić 2001

M. Stanić, *Paul Fréart de Chantelou. Journal de voyage du Cavalier Bernin en France* (Paris 2001).

Stemmer 1978

K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (Berlin 1978).

Stoichita 1989

V. I. Stoichita, *A propos d'une parenthèse de Bellori. Hélène e l'Eidolon*, *Revue de l'Art* 85, 1989, 61–63.

Strunck 2003

Chr. Strunck, *Bellori und Bernini rezipieren Raffael. Unbekannte Dokumente zur Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 2003, 131–182.

Stuart Jones 1926

H. Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome* (Oxford 1926).

Torresi 1994

A. P. Torresi, *Orfeo Boselli. Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara* (Ferrara 1994).

Wethey 1969

H. E. Wethey, *The paintings of Titian 3* (London 1969).

Wittkower 1955

R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque* (Oxford 1955).

TILL FÖRSTER (BASEL)

BILD UND VORBILD. INTERMEDIALITÄT UND PRÄDIKATION IN SKULPTUR UND NEUEN MEDIEN WESTAFRIKAS

It is often assumed that the majority of African sculptures are representations of ancestors. In fact, ancestor figures in the strict sense are but a small part in the three-dimensional work of most African artists. Much more frequently these artists are commissioned to create different anthropomorphic figures, for instance of beings from the wilderness who may come to assist humans in various ways. Other figures serve as guardians over the well-being of humans in places where a person's fate is decided. Always are these statues connected with everyday life, its troubles and hopes.

Yet all these statues do not exist in a timeless cultural space of »tradition«. Instead, they are as much part of history and of the presence as the changing everyday life itself. Images of ancestors, wilderness creatures, and guardians, but also of today's great and influential men – the noble and the powerful – are generated in multiple media, among which sculpture is but one. Photography, film, and video have long existed side by side with sculptural depictions and have transformed common notions of how to represent an ancestor or a person of power. Most recently new media have been added to the mix, mainly the mobile telephone with its manifold possibilities to produce photos and films at no cost and to transmit them effortlessly from one device to another.

This paper examines these changes using examples from West and central Africa. The analysis starts from a conceptual distinction between (mental) images and (physical) pictures. Theoretically, the focus is on the question of how the use of different pictures – in this case representations in different media – transforms mental images. Thus, the essential question is how images are formed and how this in return impacts their physical representations.

Die alte Überlieferung zerbröckelt unter der Kolonialisierung, angestammtes Vorstellungsgut mischte sich importierter Anschauung. ... Es scheint, dass afrikanische Kunstfertigkeit im letzten Verfall steht.

Carl Einstein 1921, 5

The imagination has become an organized field of social practice, ... a form of negotiation between sites of agency.

Arjun Appadurai 1996, 31

I EINLEITUNG. AUTONOMIE UND MISCHUNG

Die Geschichte der afrikanischen Skulptur und Plastik wird häufig als Verlust und Niedergang beschrieben. Nichts scheint mehr von der großartigen Kunst zu bleiben, die heute in den großen Museen der Welt aufbewahrt, aber in Afrika nicht mehr gelebt wird. Folgte man diesem Topos weiter, bleibt von den Statuen und Masken des »alten Afrika« höchstens ein entstellender Abklatsch, der nichts mehr mit dem zu tun hat, was einmal die afrikanische Skulptur für Picasso, Braque oder die Maler der Brücke so faszinierend gemacht hat.

Demgegenüber möchte ich in diesem Beitrag zeigen, dass afrikanische Skulptur und Plastik lebt, dass sie tief eingebettet in das Leben der Menschen bleibt, dass sie in verschiedenen Medien in der Gegenwart präsent ist, die selten im Zusammenhang mit Skulptur und Plastik gesehen werden. Als Vorbilder und Bilder bleiben sie Teil der sozialen Praxis, werden von den Menschen genutzt und mit viel Kreativität neu gestaltet. Künstlerische Gattungen und Genres sind historische Erzeugnisse. Sie sind aus Kulturen gewachsen, die wiederum aus den gesellschaftlichen Formationen ihrer Zeit entstanden sind. Die sogenannte traditionelle Kunst Afrikas ist keine Ausnahme. Die Statuen und Statuetten waren Teil historischer gesellschaftlicher Formationen und wandelten sich mit ihr.

Die Unterscheidung der drei grundlegenden Gattungen der abendländischen Kunst, der bildenden und darstellenden Künste sowie der Musik, kann außerhalb ihres Entstehungszusammenhangs weder vorausgesetzt werden noch ist sie jenseits dieses historischen Kontextes

häufig zu finden. In vielen, aber durchaus nicht allen nichtwestlichen¹ Gesellschaften wirken diese Künste zusammen. Der Auftritt einer afrikanischen oder ozeanischen Maske bringt, folgte man den Gattungen der abendländischen Kunst, bildende Künste, darstellende Künste und Musik zusammen. Solche Kunst nach Gattungen zu unterscheiden, geht an den Intentionen derer vorbei, die sie geschaffen haben. Es ist aus der Sicht der Angehörigen solcher Kulturen sinnlos, die bildende Kunst von der darstellenden oder der Musik zu trennen und sie gesondert als »Skulptur« zu betrachten.

Keine der im Westen getrennt betrachteten Gattungen wird gegenüber den anderen privilegiert. Sie haben denselben Hintergrund und entstehen aus dem Zusammenhang verschiedener, aber aufeinander bezogener Handlungen. Betrachtete man eine Maske nur aus der Perspektive einer der westlichen Gattungen, also etwa isoliert als Skulptur oder Plastik, verbaute man sich den Weg, ihre Entstehung und Form nachzeichnen und verstehen zu können. Status wie Gestalt erschließen sich erst, wenn man solche Kunst als Produkt von Handlungen versteht, die aus einer sozialen Praxis mit eigener Geschichte hervorgegangen sind.

Analog gilt dies für einzelne Genres. In der japanischen Geschichte sind Keramiken wie Teeschalen, die im Westen über Jahrhunderte allenfalls einen untergeordneten Status von angewandter Kunst inne hatten, als herausragende Kunstwerke von nationaler Bedeutung anerkannt.² In ihnen spiegelt sich nicht nur die dem Zen verpflichtete zeremonielle Zubereitung von Tee, sondern die kulturelle Identität der japanischen Gesellschaft. In der höfischen Gesellschaft der Asante in Ghana sind hingegen aus feinsten Baumwolle oder Seide aufwändig gewebte Stoffe Zeichen kultureller Identität, die in der Postkolonie von Politikern auf Staatsempfängen getragen werden, und die sich schließlich auch US-Amerikaner afrikanischer Abstammung aneigneten.³ In beiden Fällen bleiben die Werke Teil der jeweiligen Handlungszusammenhänge. Ihre Anerkennung als autonome Kunst wäre nach den abendländischen Gattungen lange zweifelhaft gewesen.

1 Mit nichtwestlichen Gesellschaften sind hier nicht nur jene gemeint, die kolonialer Herrschaft unterworfen wurden, sondern alle Gesellschaften, die nicht die historische Figuration der westlichen Moderne durchlaufen haben.

2 z. B. Winther-Tamaki 1999.

3 z. B. McLeod 1981; Ross 1998.

Oft sind künstlerische Gattungen in diesen Gesellschaften weder zueinander noch gegenüber sozialen Praktiken autonom. Sie können es freilich im Laufe der Geschichte werden – was sich am Beispiel japanischer Teeschalen leicht zeigen ließe. In der postkolonialen Zeit vollziehen sich Prozesse der Autonomisierung besonders dann, wenn solche Werke in einen engen Austausch mit der internationalen, weitgehend westlich geprägten Kunstwelt treten. Dieser Austausch wird gewöhnlich als Teil von Globalisierungsprozessen verstanden und auch so konzeptualisiert.⁴

Allerdings gilt auch dann, dass ein solcher Austausch keineswegs notwendig zu einer Ausdifferenzierung von Kunst als autonomem



1 Sitzende Figur. Senoufo, Holz, Ende 19. Jahrhundert

Handlungsfeld führen muss.⁵ Vielmehr lässt sich häufig beobachten, dass Kunstwerke schon bestehenden Handlungszusammenhängen verpflichtet bleiben und Neues inkorporieren. Das Portrait des Vorfahren, welches einst von der westlichen Kunstethnologie als »Ahnenfigur«⁶ zum Etikett der meisten anthropomorphen Statuetten und Statuen gemacht wurde (Abb. 1), kann dann auch als Zementplastik⁷ oder als Foto erscheinen. Diese Werke machen, so könnte man sagen, mentale Bilder anschaulich: Unabhängig vom Medium zeigen sie, wie ein Ahn auszusehen hat. Sie übersetzen die kulturellen Vorstellungen, was ein Vorfahre ist und welche Rolle er im Leben seiner Nachfahren einnehmen sollte, in materielle, mit den Sinnen wahrnehmbare Bilder. Insofern liegt es nahe, zumindest von einer großen Kontinuität lokaler Praktiken auszugehen: Die künstlerische Praxis bleibt gleich, und durch sie wird Neues angeeignet.⁸

Obwohl eine solche Deutung sich offenbar empirisch belegen lässt, greift sie doch in zweierlei Hinsicht zu kurz. Zu älteren Darstellungen in aus der jeweiligen lokalen Sicht konventionellen Medien – also etwa Figuren aus Holz – treten neuere in anderen Medien hinzu, etwa die Zementplastiken auf Friedhöfen oder die Bilddateien im Internet. Dadurch kann sich auch die Sicht auf die älteren, konventionellen Werke

4 z. B. Haustein 2008.

5 Unter kolonialer Herrschaft wurde dagegen jeglicher Austausch mit der weiteren Welt als Entfremdung verstanden, als »Verlust« des eigentlich Afrikanischen (siehe Eingangszitat) als dem Anderen der westlichen Moderne. Hier wurde Autonomie völlig den lokalen Gesellschaften und ihrer Kunst zugeschrieben (vgl. Kasfir 1984).

6 Dieses Deutungsmuster lässt sich trotz der Warnungen Carl Einsteins (1915; 1921) bis in die Gegenwart verfolgen. Einstein 1915, 7 warnte vor der Tendenz, aus Unkenntnis afrikanische Skulpturen Bedeutungen zuzuschreiben: „Hier können üble Irrtümer unterlaufen.“

7 Die Praxis, bemalte Zementplastiken von Verstorbenen auf Friedhöfen aufzustellen, ist im südöstlichen Nigeria weit verbreitet. Als Kunstwerke werden solche Plastiken von einigen wenigen international bekannten Künstlern produziert, z. B. durch Sunday Jack Akpan, dessen Werke u. a. auf der Biennale in Venedig und im Centre Pompidou in Paris ausgestellt wurden (Pollig u. a. 1988).

8 Dieser Perspektive ist in den letzten Jahren eine umfangreiche Literatur verpflichtet gewesen, s. z. B. Loimeier u. a. 2005; Hahn 2008; Hahn 2011; zur Kritik Förster 2005b.

verändern. So wird unter Umständen eine nicht bemalte Holzstatuette als ästhetisch unbefriedigend angesehen, wenn sie nicht die gleiche, bunte Bemalung zeigt wie eine Zementplastik oder ein Farbfoto des Verstorbenen (Taf. 11.1). Das Ergebnis können mit Hochglanzlacken bemalte Holzfiguren sein, die auf europäische Sammler und Kunstkenner in aller Regel höchst abschreckend wirken, obwohl gerade sie als »authentisch« zu gelten hätten.⁹ Hier verändern die neuen materiellen Möglichkeiten die bestehende Praxis.

In der Regel wird jedoch angenommen, dass neue Medien älteren bloß hinzu treten und sie nicht verändern oder gar ersetzen. Eine schwächere Form des Argumentes ist, dass neue Medien sich zunächst älteren unterordnen und den Akteuren erst nach einiger Zeit neue Möglichkeiten erschließen. Medienwissenschaftlich ausgedrückt wäre damit der Inhalt eines neuen Mediums ein älteres Medium – also die Zementplastik tritt an die Stelle einer geschnitzten Figur.¹⁰ So plausibel dieses Argument auf den ersten Blick scheint, so unklar bleibt jedoch, warum dem so sein soll. Tatsächlich beruht es auf der Annahme, dass menschliches Handeln sich zuvörderst habituell konstituiert, d. h. gewohnte Handlungen so lange ungeprüft in die Zukunft weiter getragen werden, wie sie nicht auf Widerstand stoßen.

Diese Annahme ignoriert jedoch, dass gerade neue Medien Anlass sein können, bestehende Praktiken umzuformen – also bewusst oder unbewusst zu prüfen, ob Ziele nicht auch anders erreicht werden können. Dergleichen ist allenthalben im Hinblick auf künstlerische Praktiken außerhalb Europas zu beobachten. Die erwähnten Zementskulpturen im Südosten Nigerias sind ein Beispiel. Ein anderes sind das Radio und der Gebrauch von Videofilmen zur Darstellung muslimischer Hochzeiten in Westafrika.¹¹ Durch sie lässt sich nicht mehr nur einem lokalen Publikum von Glanz der Kleidung, dem Können der Musiker und der Fülle der Mahlzeiten berichten, etwa in Preisgesängen; sie lassen sich vielmehr jedermann zeigen.

Unter solchen Umständen ist es wahrscheinlich, dass sich durch den Gebrauch anderer, neuerer Medien zwar der Umgang mit den Werken ändert, also die künstlerische Praxis sich wandelt, aber dies nicht zu einer Ausdifferenzierung der Kunst als Kunst führt. Anders ausgedrückt: Weil man mit einer Video- oder Bilddatei auf dem Bildschirm andere Dinge

⁹ Kasfir 1992; Förster 2012.

¹⁰ Allgemein McLuhan 1964. Für Afrika s. z. B. Behrend 2013, 21–22.

¹¹ Schulz 2001.



2 Das Portrait eines Politikers wird bei seiner Beerdigung durch ein gefülltes Stadium getragen, gefolgt von einem Kleinlaster mit dem Sarg des Verstorbenen. Côte d'Ivoire, Korhogo, 30.01.2009.

machen kann als mit einer hölzernen Statuette verändern sich auch die rituellen Handlungen, die bis dahin allein dem Gebrauch der älteren Medien verpflichtet waren, aber sie werden dadurch nicht zu autonomer Kunst. Auch dieser Wandel ist allenthalben in Afrika und anderswo zu beobachten: Man trägt zum Beispiel Fotografien Verstorbener vor sich her, wenn man den Leichnam zum Grab trägt (Abb. 2), oder man schaut einen Videofilm, wenn man hören will, was der Vorfahre den Hinterbliebenen zu sagen hat. Ähnlich die Verbreitung von Trauerannoncen im Internet: ein Bild des oder der Verstorbenen kann von einer Datei mit »letzten Worten« begleitet sein, und auf einer Kondolenzliste können sich Menschen aus aller Welt eintragen – was den sozialen Status des Toten und folglich seine Bedeutung als werdender Ahn erhöht.¹²

Die Autonomie der Kunst ist mithin keine gleichsam naturgegebene Folge kultureller Globalisierungsprozesse. Diese können zu einer großen Vielfalt an neuen künstlerischen Praktiken führen. Welche es sind und wie dieser Wandel verläuft, ist eine grundsätzlich offene Frage, die nur empirisch beantwortet werden kann.

¹² Förster 2005a.

Imagination spielt in solchen Handlungskontexten ebenfalls eine Rolle. Treten neue Medien älteren hinzu, können die Vorstellungen von dem, was möglich ist, ad hoc und radikal umgeformt werden. Das Mobiltelefon ist wahrscheinlich das überzeugendste Beispiel. Mit seiner Einführung ist die Erreichbarkeit und mithin die Verfügbarkeit von Verwandten und Freunden überall auf der Erde zu einem zentralen Thema der sozialen Imagination geworden.¹³ Die nachgerade explosionsartige Verbreitung des Mobiltelefons in Afrika wäre ohne die Imagination neuer, transnationaler sozialer Räume schlicht nicht erklärbar.

Ob die Grundannahme habituellder Iteration hinreicht, den Wandel künstlerischer Praktiken angemessen zu beschreiben, muss angesichts der gegenseitigen Verflechtung von medialen und künstlerischen Praktiken höchst fraglich erscheinen. Man darf vielmehr erwarten, dass sie nur partielle Einsichten liefern kann. Daher möchte ich im Folgenden den Gebrauch von Bildern in verschiedenen Medien nachzeichnen. Mir geht es darum, wie Menschen in Afrika mit Bildern umgehen und was umgekehrt Bilder mit Menschen machen. Ich möchte zeigen, wie Bilder das Soziale verändern; ob sich in Afrika Intermedialität anders vollzieht, also eine andere Geschichte hat, als dies in Europa oder in Nordamerika der Fall war oder ist. Insofern ist mein Beitrag im Wortsinne anthropologisch.

II BILD UND SPRACHE

Bevor ich auf das Handeln der Menschen in Afrika eingehen kann, werde ich auf ein paar sprachliche Probleme in der Deutung afrikanischer Kunst und Skulptur eingehen. Dadurch möchte ich zeigen, dass für die Entfaltung von Intermedialität sowohl Bilder wie auch das soziale Handeln der Menschen einer bestimmten Form bedürfen.

Sprache als analytisches Instrument des Künstlerischen transportiert bekanntlich eine bestimmte Perspektive. Das wird bereits deutlich, wenn man zwischen verwandten Sprachen wie dem Deutschen und dem Englischen wechselt, aber noch weit mehr, wenn man sich einer in ihrer Struktur und den semantischen Feldern des Vokabulars ganz anders angelegten, afrikanischen Sprache zuwendet. Schon mit dem Wort Bild fängt es an. Anders als im Englischen gibt es im Deutschen nur ein Wort

¹³ Tazanu 2012; Frei 2013.

für Bild, während W. J. T. Mitchell für seine Analyse des Bildlichen, der *Picture Theory*, mit großem Gewinn die beiden Worte *image* und *picture* nutzte.¹⁴ Obwohl umgangssprachlich nicht klar abgegrenzt, hat sich seine Unterscheidung des mentalen Bildes als *image* und des materiellen Bildes als *picture* als überaus fruchtbar erwiesen.

Im Deutschen ist diese Unterscheidung nur durch Adjektive möglich; als mentale und materielle Bilder. Was sich im Deutschen als Einheit denken lässt, wird in der *picture theory* zu einem Gegenüber, einer heuristischen Dichotomie. Während Mitchells *picture theory* im Englischen also erlaubt, begrifflich zu unterscheiden, wie materielle Bilder sich auf mentale Bilder beziehen (und umgekehrt), steht in der deutschsprachigen Bildwissenschaft eher der Akt des Zeigens im Vordergrund, in dem beide, mentale wie materielle Bilder zusammenwirken.¹⁵ Beides hat seine Vor- und Nachteile.

Um einerseits die Unterscheidung von *picture* und *image* nutzen zu können und andererseits auch deren Zusammenhang deutlich zu machen, werde ich im Folgenden von »Bild« und »Vorbild« sprechen. Dabei handelt es sich vorerst nicht um eine theoretisch fundierte Konzeption,¹⁶ sondern um den Versuch, handlungsorientierte und objektorientierte Ansätze miteinander zu verknüpfen, wobei Objekt und Handlung in beiden Teilen zusammengeführt werden. Der Ansatz reproduziert mithin nicht die *picture-image* Unterscheidung Mitchells, sondern liegt quer zu ihr.

Das hat sozialwissenschaftliche Vorteile, denn mentale Bilder werden als Vorbild sowohl *zeitlich* in einer aus der Vergangenheit iterierten Form greifbar, aber auch als *normative* Bilder, die das Handeln der Menschen prägen. Sie haben also nicht nur eine perzeptive oder rezeptive Dimension, sondern ebenso eine gesellschaftliche, da sie notwendig immer aus einer sozialen Praxis gewachsen sind, die ihnen vorausgeht und sie als Vorbilder gleichsam geschaffen hat. Darin sind sie der Sedimentierung sozialer Praxis wie der Kreativität sozialen Handelns verpflichtet. Den einzelnen Akteuren sind Vorbilder in diesem Sinne als Erfahrung gegenwärtig, aber nicht notwendigerweise kognitiv bewusst. Sind sie gesellschaftlich anerkannt und vielen Akteuren vertraut, gewinnen sie eine normative Dimension und können ethisch-moralisch verpflichtend sein.

14 Mitchell 1995.

15 z. B. Boehm 2007; Boehm 2010.

16 Eine solche theoretische Fundierung scheint mir möglich, wäre aber in einem Aufsatz nicht zu leisten.

Auch aktuelle Bilder verstehe ich als materielle wie mentale Objekte, nun aber sowohl als Ausdruck wie als Handlung.¹⁷ Bilder in einem solchen phänomenologischen Sinne sind immer intentional. In ihnen verknüpft sich Wahrnehmung mit Imagination. Mit anderen Worten: Akteure schaffen Bilder vor dem Hintergrund der ihnen vertrauten Vorbilder – aber sie tun dies einerseits indem sie abwägen, ob sie damit ihre Ziele erreichen, und andererseits indem sie in diesen Zielen ihren Vorstellungen nahe kommen.

Die Entstehung von Bildern ist also durch habituelle Praktiken wie durch Imagination und die Beurteilung der jeweiligen Umstände durch die Akteure bestimmt. Bilder sind damit intentionale Objekte, d. h. in ihrem Handeln beziehen sich die Akteure nicht nur auf sie, sie bringen sie durch dieses Handeln immer erst hervor. Es wäre also ein Missverständnis, von einem bloß materiellen Bild zu sprechen – es ist immer schon auch ein mentales Bild. Bilder in diesem Sinne orientieren das Handeln der Akteure, da sie ein Interesse an diesen haben, eben zu ihnen eine intentionale Beziehung bilden.

III AHNENFIGUREN

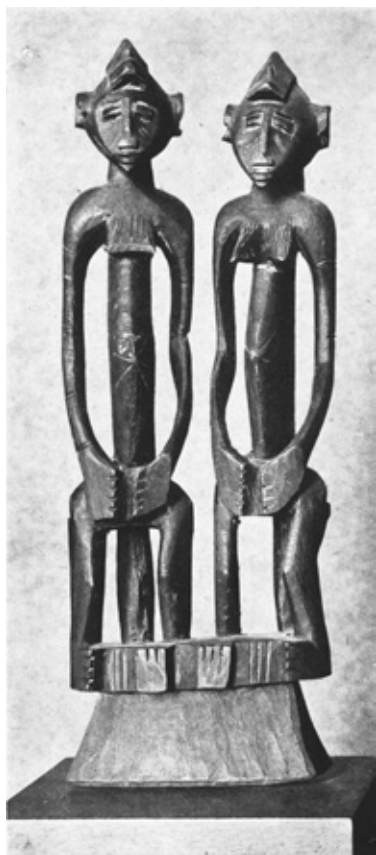
Ein Deutungsmuster der afrikanischen Skulptur – schon das eine gewagte Vereinfachung – ist so dominant, dass ich es hier kurz vorstellen und diskutieren muss. Ich meine das der »Ahnenfigur«. Ahnenfiguren sollten, so die Annahme,¹⁸ den größten Teil der afrikanischen Kunst ausmachen. Demzufolge ist das Bildnis, d. h. die Skulptur, ein direktes Abbild der idealisierenden bzw. typisierenden religiösen Vorstellungen, wie ein Ahn auszusehen habe. Das Vorbild wird hier auf ein festgeschriebenes mentales Bild reduziert, welches in »der Tradition« (auch das wieder eine koloniale Projektion) verankert ist und als solches gleichsam festhält, wie Ahnen sein und aussehen sollen. Die Normativität der religiösen Grund-

17 Der Nachteil eines solchen Versuchs liegt freilich ebenso auf der Hand. Man kann argumentieren, dass dadurch beiderseits, d. h. in Bild und Vorbild, eine Komplexität erreicht wird, die es sehr schwer macht, das Konzept in eine konzise Empirie zu übersetzen.

18 Ahnenfiguren traten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der Literatur zur afrikanischen Kunst an die Stelle des »Fetisch«, der in der populären Literatur noch lange weiter gepflegt wurde (s. über ein halbes Jahrhundert: Kjersmeier 1935–38; Grottanelli 1961; Sieber – Walker 1987).

überzeugungen äußert sich, so die Grundannahme, in einer idealisierten Statue, die die Eigenschaften eines Ahnen widerspiegelt – und nicht etwa seine frühere Individualität als Lebender oder Lebende. Er oder sie sollten vollständig mit allen Gliedern wiedergegeben werden, frontal dem Betrachter zugewandt, streng symmetrisch aufrecht stehend oder sitzend und nie in Bewegung. Und es sollte den (meist unbekanntem) Schöpfungsmythen entsprechend ein Paar sein (Abb. 3).

Damit stand auch fest, wie eine »echte« afrikanische Statuette auszu-
sehen hatte: Sie musste ohne Spuren einer historischen Zeit sein und

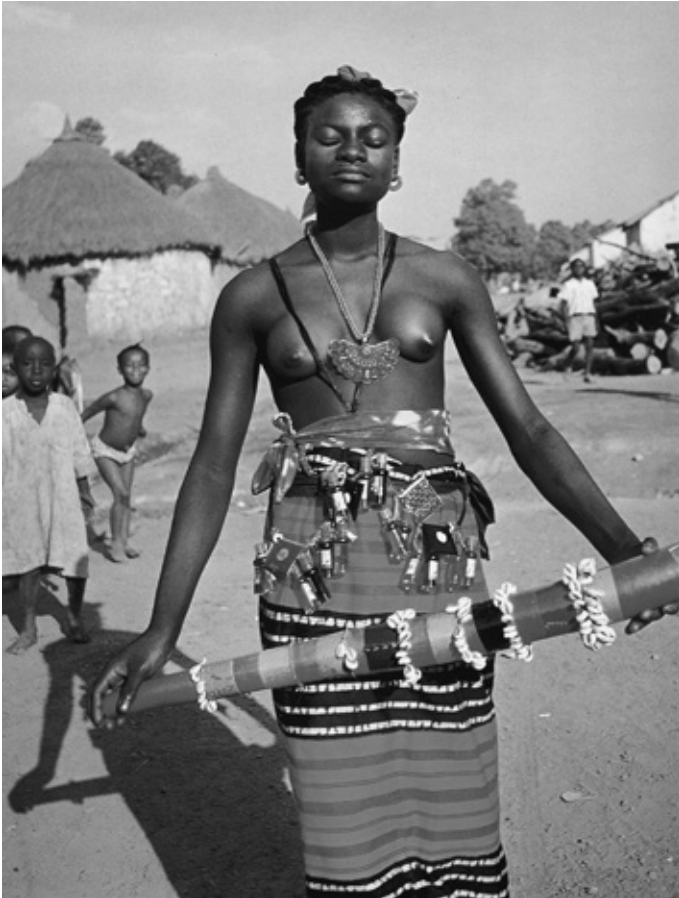


3 Stehendes Paar. Senufo, Holz, frühes 20. Jahrhundert. Verwendung unbekannt, vermutlich Hilfswesen aus einem Divinationsensemble.



4 Stehende Figur. Senufo, Holz, frühes 20. Jahrhundert, Privatsammlung. Eine der wenigen Ahnendarstellungen der Senufo, Côte d'Ivoire.

sie durfte keine individuellen Merkmale zeigen. Da ein Ahn keinen verstorbenen Menschen abbildete, sondern dessen imaginiertes Idealbild, sollte seine Darstellung möglichst keine natürlichen Proportionen zeigen. Das war erster Ausweis ihrer Authentizität. Zweiter Ausweis war der lokale Stil. Die Skulptur hatte ganz und gar einem ethnischen Modells zu folgen, das für jedes Volk typisch sein sollte. Es war jene unwandelbare »Tradition«, die festlegt wie Menschen leben und daher auch ihre künstlerischen Ausdrucksformen bestimmt. Kulturelle Identität zeigt sich in diesem unwandelbaren, durch die Tradition des Ethnos ein für allemal festgeschriebenen Stil (Abb. 4).



5 Junge Frau während des *kurubi*-Tanzes. Guinea, 1970er Jahre. Der *kurubi* wird zur Mitte und am Ende des Monats Ramadan getanzt, wenn die Engel auf die Erde kommen sollen.

Vergessen wurde dabei, dass Ethnizität zu einem großen Teil ein Produkt des kolonialen Staates und seiner Verwaltung war. Und dass deren Festschreibung in Traditionen den Menschen Afrikas Geschichte absprach, ihre Handlungsfähigkeit¹⁹ auf bloßes habituelles Handeln reduzierte. Das Bild, wie es sich in den Statuen und Statuetten zeigte, wurde gleichsam zur bloßen Mimesis eines geschichtslosen Vorbildes. Es sollte ein unwandelbares Verhältnis zwischen Vorbild und Bild sein.

Doch die Vorbilder waren keineswegs so starr wie man glaubte. Wie konnte es sein, dass tiefgläubige Muslime in Westafrika ihre jungen unverheirateten Frauen während des heiligen Monats Ramadan aufforderten, die Schönheit ihrer Körper zu zeigen (Abb. 5)? Und diese auch noch den Schnitzern, die selbst keine Muslime waren, als Vorbild für ihre weiblichen Skulpturen empfahlen? Und dass sich diese Schnitzer auch noch bemühten, dem zu entsprechen, widersprach dem gängigen Deutungsmuster vollends. Afrikanische Künstler reproduzierten offensichtlich nicht einfach nur einen durch Tradition vorgegebenen Stil – mochte er seitens der Kolonialhändler noch so sehr mit ihrer kulturellen Identität verknüpft worden sein. Es gab Wandel, und es gibt ihn überall. Das warf Fragen auf: In welchem Maße sind die vorgestellten Bilder, die Vorbilder im kulturellen Sinne, wirklich so stabil? Um diese Frage zu beantworten, muss man sich anschauen, wie sich Vorbilder in dem hier entworfenen Sinne bilden.

IV STATUETTEN UND IHRE VORBILDER

Wer einen Künstler fragt, der gerade eine Statuette schnitzt, was er da tut und was sein Werk einmal werden soll, der wird in vielen Gesellschaften Afrikas nur eine unbefriedigende Antwort erhalten.²⁰ Er wird zum Beispiel hören können, dass es »eine Figur« werde. Oder dass es »eine weibliche Figur« sein werde. Die Bezeichnungen sind häufig höchst allgemein und erlauben es kaum, ein Werk einem bestimmten Gebrauch, einem Ritual oder einer anderen sozialen Praxis zuzuordnen, die ihm einmal Sinn verleihen wird. Manchmal sind solche Bezeichnungen von

¹⁹ Im Englischen passender als *agency* bezeichnet (Emirbayer – Mische 1998).

²⁰ Die folgende Darstellung gründet auf meinen Feldforschungen bei den Senufo, Côte d'Ivoire (Förster 2013). Ähnliche Verhältnisse finden sich jedoch in vielen Gesellschaften Westafrikas.



6 Werkstatt der Senufo. Schnitzer lernen und arbeiten gemeinsam. Côte d'Ivoire, Nafoun 1990

einzelnen Genres abgeleitet. So kann ein Schnitzer zum Beispiel jede aufrecht stehende Figur ein »wildes Wesen« nennen, wenn es dafür eine typische Gestalt in Legenden oder Fabeln gibt – etwa, wie man in vielen abendländischen Kulturen eine mehr oder weniger feste Vorstellung davon hat, wie Zwerge und Trolle aussehen. Oder er kann jede das Gesicht verbergende Maske mit einem Genrenamen bezeichnen, ohne zu wissen, ob das Exemplar, welches er gerade herstellt, auch tatsächlich für diesen Zweck bestimmt ist. Hingegen ist selten zu erfahren, dass der Schnitzer ein ganz bestimmtes Objekt herstellen will, etwa eine Figur, die für den Ahnenschrein einer Abstammungsgruppe gedacht ist.

Oft wissen Künstler nicht, zu welchem Gebrauch ihre Werke bestimmt sind.²¹ Die Gründe dafür liegen in der Organisation der künstlerischen Arbeit in Werkstätten. In ihnen lernen und arbeiten die Künstler gemeinsam (Abb. 6).²² Stile sind folglich eher an eine Werk-

21 Masken und Figuren für den touristischen Markt sind eine Ausnahme. Hier wenden sich die Zwischenhändler als Auftraggeber oft direkt an eine Werkstatt und ordern in großen Zahlen nach eigens angefertigten Skizzen.

22 Es gibt in Afrika auch Gesellschaften, in denen nicht in künstlerischen Werkstätten gearbeitet wird, sondern individuelle Meister-Schüler Verhältnisse an deren Stelle treten. Diese sind jedoch weniger häufig (allgemein Förster – Kasfir 2013).

statt gebunden, weniger an ein Individuum. Die Künstler gehören oft demselben Verwandtschaftsverband an oder sind einem solchen durch Heirat verbunden. Dieser Verband hat einen Sprecher, der ihn nach außen vertritt und zugleich als Ansprechpartner für mögliche Auftraggeber fungiert. In der Regel fällt diese Aufgabe dem ältesten Schnitzer am Orte zu. Da mögliche Auftraggeber oft nicht wissen – und angesichts der oft weiten Distanzen zwischen einzelnen Schnitzerkolonien auch nicht wissen können –, wer unter den Mitgliedern einer Werkstatt ein Genre am besten beherrscht, wenden sie sich an den Sprecher und überlassen es ihm, einen geeigneten Schnitzer zu wählen. Nicht selten weiß daher nur der älteste Schnitzer, der als Sprecher der Werkstatt auftritt, für welchen Gebrauch eine Skulptur bestimmt ist.

Ältere Künstler, die nicht mehr genügend physische Kraft für die Ausübung ihres Handwerks besitzen, bleiben in aller Regel Mitglieder der Werkstatt. Ihnen fallen andere, häufig soziale Aufgaben zu. Besonders, wenn sie auf eine lange Erfahrung in der Ausübung der künstlerischen Arbeit zurückblicken können, genießen sie hohes Ansehen. Sie sind häufig in der Werkstatt anwesend und verrichten kleinere, körperlich weniger anstrengende Arbeiten. Vor allem aber stehen sie den jüngeren mit Rat zur Seite. Sie schlichten zum Beispiel Streitigkeiten um Gebrauch und Besitz von Werkzeugen.

Wenn es um Auseinandersetzungen über Stil und Genre geht, spielen ältere Schnitzer ebenfalls eine wichtige Rolle. Sie haben nicht unbedingt das letzte Wort, doch wird ihnen zugehört, wenn sie die Arbeit eines jüngeren Schnitzers kommentieren. Das geschieht nicht notwendig durch Worte. Ein älterer Schnitzer kann konstatieren, dass ein Werkstück nicht »gut« sei, oder es nicht so aussieht, wie es »sein solle«. Aber seine Äußerungen gehen selten über solche allgemein normativen Kommentare hinaus. Solange ein älterer Künstler noch einige Schläge mit dem Dechsel ausführen kann, wird er es vorziehen, dem jüngeren zu zeigen, wie er zu arbeiten hat – selbst wenn er nach wenigen Minuten das Werkzeug wieder den Jüngeren überlassen muss.

In diesem Austausch sind die Rollen von Lehrenden und Lernenden keineswegs streng getrennt. Es kann durchaus sein, dass ein älterer Künstler sich von der Lösung, die ein jüngerer für eine bestimmte Maske oder Figur gefunden hat, begeistert zeigt und sie auch vor den anderen anwesenden Schnitzern lobt. Wie andere in der Werkstatt arbeitende Künstler auf solche Veränderungen eingehen, ist nicht selten den alltäglichen Umständen geschuldet. Spontane Einfälle, ein ikonographisches oder stilistisches Detail anders zu gestalten, können genauso

Anerkennung finden wie Kritik. Dieser Austausch kann verschiedene Formen annehmen. Er ist aber selten eine Art Unterricht noch ist er ein völlig freier Austausch über die Gestalt eines Werkes. Die Auffassungen der Schnitzer, wie ein bestimmtes Werkstück auszusehen habe, besitzen durchaus unterschiedliches Gewicht. Je mehr Erfahrung ein Schnitzer hat, desto eher wird seine Meinung respektiert.

Man kann diesen Austausch als soziale Praxis verstehen, in der das Vorbild eines bestimmten Genres thematisiert und zugleich in einem wörtlichen wie übertragenen Sinne zu einem Bild geformt wird. Was gleichsam als eine hinreichend akzeptable Darstellung im Rahmen eines bestimmten Genres gilt, geht schlussendlich darauf zurück, wie sich in einer solchen Situation die Beteiligten artikulieren, wie sie aufeinander Bezug nehmen und aufgreifen, was andere äußern. Die Identität eines Werkes, eines Bildes, als noch oder nicht mehr einem Vorbild entsprechend ist mithin der situativen Artikulation der Künstler geschuldet. Es ist klar, dass damit die Vorstellung eines festen kulturellen Modells, nach dem Statuen und Statuetten reproduziert werden, hinfällig ist. Vielmehr ist auch das Aussehen eines Vorbilds selbst Teil dieser Artikulation. Und man darf annehmen, dass diese soziale Praxis schon lange Bestand hatte – lange, bevor die Ethnologie ihr eigenes Bild der unwandelbaren Ahnenfigur entwarf.

Anders ausgedrückt, verknüpft dieser Austausch ein Vorbild mit einem konkreten Bild. Bild und Vorbild werden zueinander in Beziehung gesetzt. Normative Vorbilder gewinnen erst in der Artikulation Relevanz für die Entstehung eines neuen Bildes. Diese folgen nicht einfach nur den bereits in der Vorstellung einiger Akteure vorhandenen Vorbildern, sie verändern sie auch. Das soll am folgenden Beispiel illustriert werden.

V FOTOGRAFIEN UND IHRE VORBILDER

Fotografie wurde in Afrika schon kurz nach ihrer Entdeckung in Europa eingeführt. Waren die allerersten Fotografen in der Regel noch reisende Europäer oder Angehörige der Kolonialverwaltung, so eigneten sich Afrikaner das neue Medium schon wenig später an, oft unmittelbar nachdem sie der Technik habhaft werden konnten.²³ Fotostudios entstanden nicht nur in den großen Städten, sondern bald auch in kleineren Städten der

²³ s. allgemein Wendl – Behrend 1998; Schneider 2011; Peffer – Cameron 2013.

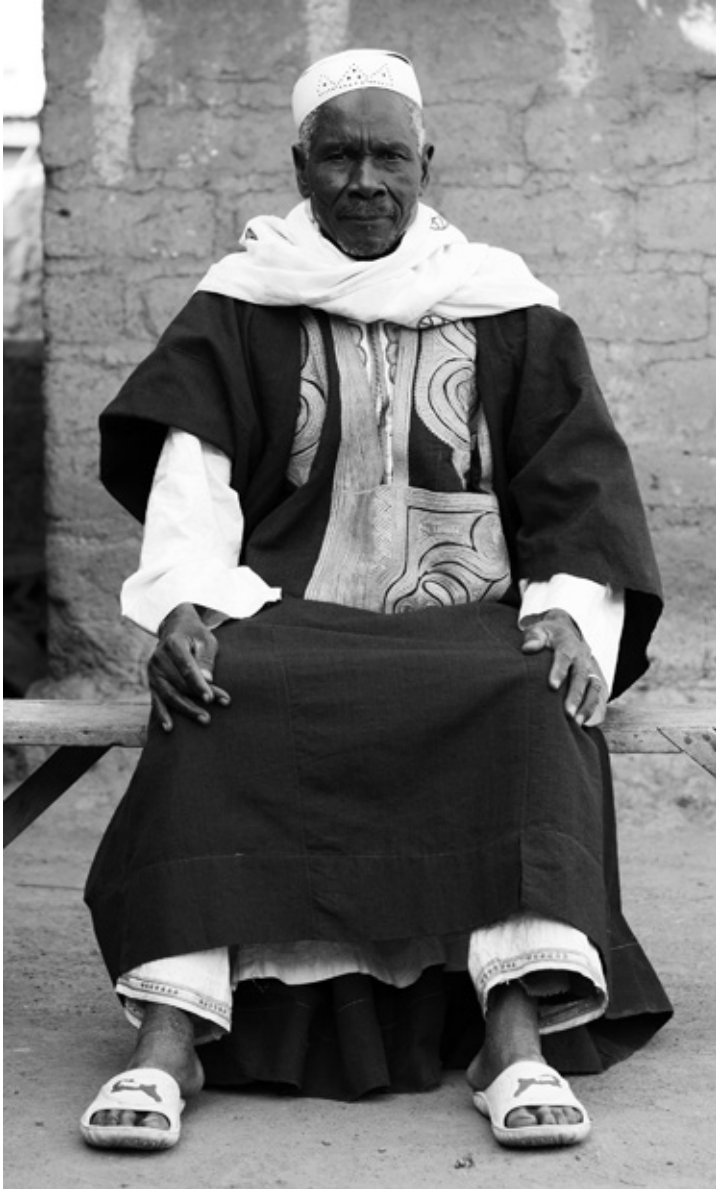
Provinz. Insbesondere Fotografen aus dem südwestlichen Nigeria und dem südlichen Ghana zogen mit ihren Ausrüstungen in das Innere Westafrikas.²⁴ Mit regionalen Unterschieden war das Medium Fotografie spätestens seit den 1920er bis 1930er Jahren Teil des afrikanischen Alltags. Ihren Höhepunkt erreichte die Studiofotografie dann in den 1950er bis 1970er Jahren. Danach wurden die in Schwarz-Weiß arbeitenden Studiofotografen mehr und mehr durch die immer preiswerter werdende Farbfotografie und standardisierte Entwicklungsmaschinen ersetzt, die eine professionelle Ausbildung und ein Studio mit Dunkelkammer weitgehend überflüssig machten. Nur Studios, die Besonderes boten, überlebten diesen Einbruch.

Fotografien waren zur Zeit der klassischen Schwarz-Weiß Studiofotografie mit Kosten verbunden. Anfangs musste nicht nur der im Verhältnis zum Einkommen teure Besuch in einem professionellen Studio bezahlt werden, sondern es fielen oft noch Reisekosten in den nächstgrößeren Ort an. Dennoch gab es auch auf dem Land in den meisten Haushalten einige Aufnahmen. Diese entstanden zum Beispiel, wenn man in der Stadt war, um einen Ausweis zu beantragen. Die häufigsten Fotos waren daher bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts Passfotos, die in der Regel mit einer zweiäugigen Mittelformatkamera wie der bekannten Rolleiflex oder einer ihrer japanischen Schwestern aufgenommen wurden. Das so entstandene Portrait war durch den Zweck und die Technik bedingt: Es zeigte eine Brustaufnahme, die der Naheinstellgrenze der Kamera entsprach, und aus der das Passfoto geschnitten wurde. Es wurde später auch zur Vorlage von Gemälden (Taf. 11.2).

Während solcher Besuche von Fotostudios wurden immer wieder auch andere Aufnahmen in Auftrag gegeben, deren Zweck und Aussehen nicht durch die Behörden vorgegeben waren. Es entstanden einige fotografische Genres, unter denen hier zwei kurz vorgestellt werden sollen: das korrekte Portrait und, sehr kurz, Freundschaftsfotos.²⁵ Das korrekte Portrait ist ein weithin in Afrika verbreitetes Genre. In Westafrika ist es wahrscheinlich das früheste fotografische Genre. Die älteren Fotografien dieses Genres zeigen in der Regel einen Mann oder eine Frau in guter, eben korrekter Kleidung. Im der westlichen Sudanzone ist es für Männer in den 1950er und 1960er Jahren fast immer ein langer *boubou* (Abb. 7). Das Gewand wurde mit Manding sprechenden Händ-

²⁴ Nimis 2004; Werner 2001.

²⁵ Im Folgenden im Wesentlichen nach Eglhoff 2013, 308–340, ergänzt um eigene Beobachtungen aus der Côte d'Ivoire, Mali und Kamerun.



7 Das korrekte Portrait in muslimischem *boubou*. Der Portraitierte sitzt streng aufrecht mit beiden Händen auf den Knien und blickt frontal in die Kamera. Der Portraitierte wurde von einem anwesenden älteren Verwandten posiert. Côte d'Ivoire, Nafoun, 2010



8 Das korrekte Portrait in „traditioneller“ Kleidung und typischer Pose eines respektierten älteren Mannes im Kameruner Grasland. Arme und Beine werden parallel zum Körper gehalten. Kamerun, Bamenda, ca. 1970er Jahre. Vgl. hier Taf. 11.1

lern, den Jula, assoziiert, die sich meist zum Islam bekannten. Sie hatten ein höheres Einkommen als Bauern und, wichtiger noch, profitierten als Intermediäre von der Verwaltung des französischen Kolonialstaates. Ihr gehobener Status in der späten kolonialen Gesellschaft drückte sich durch eine Kleidung aus, die körperliche Arbeit auf dem Feld unmöglich machte. Analog wurden Frauen in langen Kleidern aufgenommen, und nicht etwa nur im Wickelrock, der bis heute in ländlichen Gegenden das häufigste Kleidungsstück ist.²⁶

In anderen Teilen Westafrikas wurde für korrekte Portraits in derselben Zeit ebenfalls Kleidung verwendet, die einen gehobenen Status anzeigte, häufig den einer respektierten älteren Person (Abb. 8). Bei den Yoruba im Südwesten Nigerias waren es für Männer aufwändig bestickte oder mit Bordüren versehene lange Hemden. Im Kameruner Grasland waren es unter anderem Kappen und Mützen, die mit Alter und Status assoziiert wurden, aber dort auch die den Oberkörper frei lassenden bestickten Gewänder, die Privilegien an den Höfen der Könige und, in einem Bourdieuschen Sinne, Distinktion anzeigen konnten.²⁷ Mit der Entkolonialisierung veränderte sich auch das Genre. Die nun als »traditionell« ausgewiesene Kleidung wurde durch europäische Kleidung ersetzt oder ergänzt, die korrekte Kleidung der postkolonialen Staat-bourgeoisie: Anzug, Hemd, Krawatte.²⁸

Wichtig ist neben der Kleidung jedoch die Art und Weise, wie diese Portraits entstehen. Viele Fotostudios in Westafrika besitzen eine Art Garderobe, in der sich die Kunden eine Kleidung aussuchen können, die zu ihnen passt. Daneben gibt es in den Studios verschiedene Hintergründe, aus denen sich die Kunden ebenfalls einen aussuchen können. Zu Zeiten der Schwarz-Weiß-Fotografie waren diese Hintergründe meistens gemalt, seit der Jahrtausendwende sind große Drucke häufiger. Er-
 26 In muslimischen Milieus bleibt der *boubou* auch später repräsentative Kleidung. Einen sehr guten Überblick über die Geschichte der Kleidung in der westlichen Sudanzone liefert Bauer 2007.
 27 Egloff 2013, 328.
 28 Bei diesem Wandel spielt die Interaktion mit dem jugendlichen Portrait eine gewisse Rolle, denn Jugendliche ließen sich schon sehr früh in westlicher Kleidung und anderen Attributen der Moderne ablichten, um sich von ihren Vätern und Müttern abzugrenzen. Später wurde diese Distanz durch Jeans und andere internationale Jugendmoden wiederhergestellt.

keiten des Landes²⁹ oder der weiten Welt,³⁰ über Flugzeuge, Flughäfen und Autobahnen sowie bestens eingerichtete Büros und Wohlstand präsentierende Wohnzimmer³¹ bis hin zu identitätsstiftenden Verweisen auf die Religion³² oder die lokale Lebenswelt, etwa Zebu Rindern in den Savannen Westafrikas, reichen.³³ Mit der Einführung von Fototapeten lassen sich auch Bilder des Fremden finden, etwa Südseestrände mit Palmen, japanische Gärten oder europäische Wälder in leuchtendem Herbstlaub.

Bei der Auswahl geeigneter Kleidung und Hintergründe beraten Fotografen ihre Kunden oft und gerne. So wurde mir in der 1980er Jahren einmal in der Côte d'Ivoire empfohlen, mich hinter einer aus Sperrholz gefertigten und bemalten Schablone eines Zebu aufzustellen, da ich »ein wohlhabender Mann« sei. Ähnlich wie in den Werkstätten der Schnitzer entsteht ein Bild aus einer Interaktion verschiedener Akteure. Oft kommen Kunden zusammen mit Freunden, die neben dem Fotografen beraten und damit Einfluss auf die Inszenierung nehmen. Es gibt Kunden, die mit festen Vorstellungen kommen und diese so umgesetzt haben möchten – auch wenn der Fotograf ihnen davon abrät. In anderen Fällen kann es lange dauern. Kleidung und Pose können immer wieder verändert werden bis eine alle Beteiligten zufriedenstellende Inszenierung gefunden ist.

Anders als in den Werkstätten der Schnitzer sind hier die Rollen offener. Zwar wird von den meisten Kunden den Studiofotografen größere Erfahrung und Kompetenz in der Gestaltung eines Bildes zugeschrieben,³⁴ aber da sie für das entstehende Bild zahlen, sind sie weniger geneigt, einem professionellen Rat zu folgen, wenn er ihren Vorstellungen direkt entgegen steht. In den Werkstätten der Schnitzer

29 In Kamerun etwa der Brücke über den Wouri in Douala, in der Côte d'Ivoire die Brücke über die Lagune und der anschließenden *Place de l'Indépendance* in Abidjan.

30 Dazu gehört etwa die Skyline von New York, wobei die Weltstadt nicht immer eindeutig zu identifizieren ist. Es ist eher ein verallgemeinertes Bild der *global city*.

31 Siehe Fotokulissen aus Ghana in Wendl 1998; Wendl – Prussat 1998.

32 In muslimischen Gebieten ist vor allem die *kaaba* in Mekka ein häufig zu findendes Motiv.

33 Solche Verweise habe ich wiederholt in Mali, Burkina Faso und im Norden der Côte d'Ivoire gefunden.

34 Straßenfotografen gelten dagegen nicht im selben Maße als kompetent. Ihre Ratschläge werden eher ignoriert.

gibt es diese Abhängigkeit dagegen nicht. Genres wie das korrekte Portrait sind aber nicht nur dem Fotografen vertraut, auch die Kunden, deren anwesenden Freunde oder Bekannte und das zukünftige Publikum wissen darum. So verweisen Fotografen während der Beratung vielfach darauf, was ein mögliches Publikum erwartet. Gewinnt der Fotograf den Eindruck, es soll ein korrektes Portrait entstehen, kann er entsprechend Hinweise geben, etwa dass die Kleidung nicht richtig getragen wird oder dass Arme und Beine gut sichtbar sein sollen.³⁵ Entsprechend können aber auch die anwesenden Freunde und Bekannten die Inszenierung kommentieren.

Auch hier werden also Vorbilder und Bilder verknüpft. Wichtig ist dabei, dass der Austausch der Beteiligten auch abwesende Dritte einschließt, nämlich das mögliche Publikum. Die streng symmetrische Anordnung der Glieder und mehr noch deren vollständige Wiedergabe, auf die nachgerade peinlich genau geachtet wird, sind über viele Jahrzehnte und weite Gebiete Kennzeichen des korrekten Portraits in Westafrika gewesen. Bei den Yoruba im Südwesten Nigerias schließen sie direkt an die Gestalt der dortigen Ahnenfiguren an – jedoch ohne dass dies seitens der Akteure so ausgewiesen würde.³⁶ Man kann vermuten, dass ähnliche Kontinuitäten in vielen anderen Teilen Westafrikas bestehen.³⁷

Diese Intermedialität wird deutlicher, wenn man den möglichen Gebrauch der Bilder betrachtet. Während Trauer- und Gedenkfeierlichkeiten werden korrekte Portraits in vielen Gesellschaften Westafrikas prominent genutzt. Korrekte Portraits werden gerahmt und häufig an gut sichtbarer Stelle im Haus aufgehängt. Bei Beerdigungen werden sie meist abgenommen und unter den Trauernden herum gereicht oder, ist das Portrait größer, vor dem Sarg aufgestellt. Bei der Grablegung können sie vor dem Sarg hergetragen und schließlich in einem Rahmen auf den Sarg gesteckt werden. Auch bei Gedenkfeierlichkeiten werden Portraits zur Erinnerung an den Verstorbenen zur Schau gestellt, und es wird mit ihnen getanzt (Taf. 11.1).

35 Wiederholte Beobachtungen in drei Fotostudios sowie bei zwei Straßenfotografen.

36 Spargue 1978; Abiodun 2013. Vgl. Egloff 2013, 259.

37 s. allgemein und teilweise noch spekulativ Borgatti 2013. Für die Senufo Förster 2005a.

VI INTERMEDIALITÄT UND PRÄDIKATION ALS PRAXIS

Die Interaktion zwischen verschiedenen Medien wird noch deutlicher wenn man auf ein anderes Genre blickt, auf das ich hier nur kurz eingehen kann: Das Freundschaftsfoto. Hier steht die Inszenierung sozialer Beziehungen im Mittelpunkt, und auch sie ist eingebettet in eine soziale Praxis. Dabei wird auf verschiedene Medien zurückgegriffen. Kleidung spielt wieder eine prominente Rolle, aber nun eher als Referenz an Mode, die man zur selben Zeit gelebt hat. Weitere, gemeinsam genutzte Accessoires können gezeigt werden, auch Gesten aus der Jugendkultur, etwa aus Hip-Hop und von international bekannten Rappern. Gleichwohl sind selbst in diesem Genre einige grundlegende Elemente des korrekten Portraits noch präsent: Auch hier wurde sehr lange und größtenteils noch heute Wert auf die Abbildung des gesamten Körpers gelegt.

Als Beispiel dient hier ein Foto, das junge Kämpfer der Rebellen im Norden der Côte d'Ivoire von sich haben aufnehmen lassen und ihren Verwandten schickten (Taf. 12). Es ist inszeniert, wie es Studiofotografen auch getan hätten, aber im Freien entstanden. Die jungen Männer zeigen nicht ohne Stolz ihre Waffen. Die Kleidung verweist auf das militärische Milieu, aber auch auf die Jugendkultur, die durch dunkle Sonnenbrille, T-Shirt, Fußballtrikot, body bag und knallrote Hose angesprochen wird. Hinzu kommt eine Geste aus dem Rap, eine wegwerfende Handbewegung, die in den Jahren der Rebellion häufig bei jungen Aufständigen zu sehen war und die Härte des Kampfes relativierte.

Das Foto ist nicht bloß als Erinnerung an die eigenen heroenhaften Taten entstanden. Es wurde dem älteren Bruder eines der Abgebildeten geschickt und sollte, neben den eben angesprochenen Konnotationen, auch zeigen, dass es dem jüngeren Bruder gut geht. Beim Betrachten des Fotos kommentierte der Adressat wiederholt, dass zu erkennen sei, dass sein Bruder keine Verletzungen davon getragen habe und er sichtlich bei bester Gesundheit sei. Hier ist die vollständige Darstellung aller Gliedmaßen natürlich auch der Situation des Bürgerkriegs geschuldet, aber sie wird ebenso durch den Hintergrund der Vorbilder anderer Genres befördert. Bei der Inszenierung des Fotos waren weder der ältere Bruder noch der Ethnograph anwesend, aber entsprechende Situationen waren vor Ort zu beobachten. Die jungen Rebellen legten großen Wert darauf, Posen, Accessoires und, wenngleich in geringerem Maße, Kleidung zu bestimmen. Sie folgten zwar manchmal den Ratschlägen des Fotografen, aber dieser hatte nicht, wie etwa die alten Schnitzer, größere Autorität. Vielmehr nahm die Inszenierung oft eine fast spielerische Form an. Die

Beteiligten artikulierten sich und ihre Vorstellungen spontan und direkt. Es wurde viel gelacht, einiges ausprobiert, und es wurden einige Fotos geschossen bevor man sich entschied, von einem einen Ausdruck machen zu lassen. Dabei setzte man sich oft gegenseitig in Pose, doch achtete man gleichermaßen darauf, dass gut zu erkennen war, was erkennbar sein sollte. Es wurde allerdings nicht in einem ästhetischen Vokabular ausgedrückt: Man wollte als *homme fort* oder *jeune rebelle fort* erscheinen.

Schlussendlich wurden aber auch hier Vorbilder und Bilder miteinander verknüpft. Beide wandelten sich: Die entstehenden Bilder verdankten einiges den Vorbildern, aber auch diese den neu entstandenen Bildern. Die Normativität des Vorbildes wurde um die gesunden Körper, die Handlungsmacht der Rebellen erweitert. Ich nenne diese Praxis Prädikation. Damit ist hier nicht der sprachliche Ausdruck gemeint, also das Finden eines sprachlichen Ausdruckes für ein Bild oder ein visuelles Medium. Ich meine damit die soziale Praxis, aus Vorbildern Bilder werden zu lassen, sie gleichsam zu einem sichtbaren Ausdruck zu führen. Zugleich ist damit jene Verknüpfung gemeint, die sichtbare Bilder auf ihre Vorbilder zurückwirken lässt. Kulturelle Identität wird so in der Zeit gestaltet, kontinuierlich geformt und in verschiedenen Medien artikuliert.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** nach Einstein 1915, Abb. 71.
Abb. 2 Fotografie T. Förster.
Abb. 3 nach Einstein 1915, Abb. 66.
Abb. 4 Wettstein+Kauf, Museum Rietberg.
Abb. 5 nach Huet 1979, Abb. 147.
Abb. 6 Fotografie T. Förster.
Abb. 7 Fotografie T. Förster.
Abb. 8 nach Egloff 2013b, Abb. 122.
- Taf. 11.1** Fotografie T. Förster.
Taf. 11.2 Unbekannter Fotograf.
Taf. 12 Unbekannter Fotograf.

LITERATURVERZEICHNIS

Abiodun 2013

R. Abiodun, Ako-graphy. Owo Portraits, in: J. Peffer – E. L. Cameron (Hrsg.), *Portraiture and Photography in Africa* (Bloomington 2013) 341–361.

Appadurai 1996

A. Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis 1996).

Bauer 2007

K. Bauer, *Kleidung und Kleidungspraktiken im Norden der Côte d'Ivoire. Geschichte und Dynamiken des Wandels vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (Münster 2007).

Behrend 2013

H. Behrend, *Contested Visibility. Photographic Practices on the East African Coast* (Bielefeld 2013).

Boehm 2007

G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlin 2007).

Boehm 2010

G. Boehm, *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren* (München 2010).

Borgatti 2013

J. Borgatti, Likeness or Not. Musings on Portraiture in Canonical African Art and Its Implications for African Portrait Photography, in: J. Peffer – E. L. Cameron (Hrsg.), *Portraiture and Photography in Africa* (Bloomington 2013) 315–340.

Egloff 2013

R. Egloff, *Fotografie in Bamenda. Eine ethnographische Untersuchung in einer kamerunischen Stadt 1* (Diss. Universität Basel 2013).

Einstein 1915

C. Einstein, *Negerplastik* (Leipzig 1915).

Einstein 1921

C. Einstein, *Afrikanische Plastik* (Berlin 1921).

Emirbayer - Mische 1998

M. Emirbayer – A. Mische, What is Agency?, *American Journal of Sociology* 103, 4, 1998, 962–1023.

Förster 2005a

T. Förster, Layers of Awareness: Intermediality and changing practices of visual arts in Northern Côte d'Ivoire and Cameroon, *African Arts* 38, 4, 2005, 32–37. 92–93.

Förster 2005b

T. Förster, Globalisierung aus einer Handlungsperspektive, in: R. Loimeier u. a. (Hrsg.), *Globalisierung im lokalen Kontext* (Münster 2005) 31–62.

Förster 2012

T. Förster, Authentizität. Ein Traum von Einmaligkeit, in: M. Winzen (Hrsg.), *Afrika mit eigenen Augen. Vom Erforschen und Erträumen eines Kontinentes* (Oberhausen 2012) 85–106.

Förster 2013

T. Förster, Work and Workshop. The iteration of style and genre in two workshop settings. Côte d'Ivoire and Cameroon, in: T. Förster – S. Sidney Littlefield (Hrsg.), *African Art and Agency in the Workshop* (Bloomington 2013) 325–359.

Förster – Kasfir 2013

T. Förster – S. L. Kasfir (Hrsg.), *African Art and Agency in the Workshop* (Bloomington 2013).

Frei 2013

B. Frei, Sociality Revisited? The Use of the Internet and Mobile Phones in Urban Cameroon (Bamenda 2013).

Grottanelli 1961

V. Grottanelli, Sul significato della scultura africana, *Africa* 31, 4, 1961, 324–343.

Hahn 2008

H. P. Hahn, Diffusionism, Appropriation, and Globalization. Some Remarks on Current Debates in Anthropology, *Anthropos* 103, 1, 2008, 191–202.

Hahn 2011

H. P. Hahn, Antinomien kultureller Aneignung. Einführung, *Zeitschrift für Ethnologie* 135, 1, 2011, 11–26.

Haustein 2008

L. Haustein, Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität (Göttingen 2008).

Kasfir 1984

S. Kasfir, One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art, *History in Africa* 11, 1984, 163–193.

Kasfir 1992

S. Kasfir, African Art and Authenticity. A Text with a Shadow, *African Arts* 25, 2, 1992, 41–53. 96–97.

Kjersmeier 1935–38

C. Kjersmeier, *Centres de la sculpture nègre africaine* 1–4 (Paris 1935–38).

Loimeier 2005

R. Loimeier u. a. (Hrsg.), Globalisierung im lokalen Kontext (Münster 2005).

McLeod 1981

M. McLeod, *The Asante* (London 1981).

McLuhan 1964

M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions on Man* (New York 1964).

Mitchell 1995

W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago 1995).

Nimis 2004

E. Nimis, *Être photographe en Afrique de l'Ouest. Les Yoruba du Nigeria et la diffusion de la photographie aux XX^e siècle* (Lille 2004).

Peffer - Cameron 2013

J. Peffer - E. Cameron (Hrsg.), *Portraiture and Photography in Africa* (Bloomington 2013).

Pollig u. a. 1988

H. Pollig u. a. (Hrsg.), *Zementskulpturen aus Nigeria. Sunday Jack Akpan, Aniedi Okon Akpan* (Stuttgart 1998).

Ross 1998

D. Ross, *Wrapped in Pride. Ghanaian Kente and African American Identity* (Los Angeles 1998).

Schneider 2011

J. Schneider, *Exploring the Atlantic Visualscape. Eine Geschichte der Fotografie in West- und Zentralafrika. 1840–1890* (Diss. Universität Basel 2011).

Schulz 2001

D. Schulz, *Perpetuating the Politics of Praise. Jeli Praise Singers, Radios and Political Mediation in Mali* (Köln 2001).

Sieber - Walker 1987

R. Sieber - R. Walker, *African Art in the Cycle of Life. Ausstellungskatalog Washington* (Washington 1987).

Spargue 1978

S. Spargue, *Yoruba Photography. How the Yoruba See Themselves*, *African Arts* 12, 1, 1978, 52–59.

Tazanu 2012

P. Tazanu, *Being Available and Reachable. New Media and Cameroonian Transnational Sociality* (Bamenda 2012).

Wendl 1998

T. Wendl, Philip Kwame Apagya, in: T. Wendl – H. Behrend (Hrsg.), *Snap Me One! Studiofotografen in Afrika* (München 1998) 52–64.

Wendl - Behrend 1998

T. Wendl – H. Behrend (Hrsg.), *Snap Me One! Studiofotografen in Afrika* (München 1998).

Wendl - Prussat 1998

T. Wendl – M. Prussat, »Observers are Worried.« Fotokulissen aus Ghana, in: T. Wendl – H. Behrend (Hrsg.): *Snap Me One! Studiofotografen in Afrika* (München 1998) 29–35.

Werner 2001

J.-F. Werner, *Photography and Individualization in Contemporary Africa. An Ivoirian Case-study*, *Visual Anthropology* 14, 3, 2001, 251–268.

Winther-Tamaki 1999

B. Winther-Tamaki, Yagi Kazuo. *The Admission of the Nonfunctional Object into the Japanese Pottery World*, *Journal of Design History* 12, 2, 1999, 123–141.

DIETRICH BOSCHUNG (KÖLN)

UNHEIMLICHE STATUEN UND IHRE BÄNDIGUNG*

Contemporary audiences regarded ancient statues as artifacts and were aware of the circumstances under which they were created. Moreover, these circumstances were often recorded in inscriptions. Nonetheless, viewers often experienced and described statues as if they were animated beings. Expressions of this kind are known not only from the Archaic period and later the Middle Ages, but from all periods throughout antiquity. This ambivalent perception, in which statues are recognized as man-made objects yet nonetheless expected to act as protagonists, is a reaction to the physical and spatial presence of the figures as well as to their life-like appearance.

Statuen gehören zu den wichtigsten Ausdrucksformen religiöser Vorstellungen und sozialer Verhältnisse in der griechisch-römischen Antike. Sie sind seit Johann Joachim Winckelmann ein zentraler Forschungsgegenstand der Klassischen Archäologie und unter vielen Aspekten umfassend untersucht worden. In meinem Beitrag soll es nicht um inhaltliche oder formale Aspekte gehen; mich interessiert vielmehr, was die Statuen zu einem wirkmächtigen Medium der Antike gemacht hat und worauf ihre Faszination auch für spätere Epochen beruht. Dabei wird es vor allem um die Beunruhigung und die Verunsicherung gehen, die antike Statuen auslösen können.

I LEBENDIGE STATUEN

Es ist ein Topos der europäischen Literaturgeschichte, dass Statuen lebendig sein oder lebendig werden können; und diese Vorstellung gilt

* Für Hinweise, Korrekturen und vor allem für die Beschaffung von Abbildungsvorlagen danke ich Semra Mägele.



1 Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel Inv. GK 852; Pygmalion vor der Statue der Venus, Ölskizze von J. H. W. Tischbein

insbesondere für Statuen aus der heidnischen Antike. Dabei werden die Statuen entweder als bedrohlich oder als erotisch attraktiv erlebt, oft als beides zugleich. Das bekannteste Motiv ist der Pygmalion-Mythos, der durch Ovids *Metamorphosen* eine nachhaltige Wirkung erreicht hat.¹ So zeigt eine Ölskizze von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (um 1800) eine Venusstatue, die zum Leben erwacht (Abb. 1).² Sie entspricht der im 18. Jahrhundert viel bewunderten und viel besprochenen Venus Medici; unverkennbar ist eine antike Marmorstatue gemeint (Abb. 2). Wenn gerade die Venus Medici gewählt wurde, so mag das damit zusammenhängen, dass sie in den Jahrzehnten um 1800 vielfach als die Aphrodite von Knidos galt, von der antike Quellen angeben, sie sei ein

1 Eschenburg 2001; Stoichita 2011; DNP Suppl. V (2008) 631–640 s. v. Pygmalion (D. Martin).

2 Eschenburg 2001, 208–209 Nr. 78.



2 Venus Medici (Abguss)

exaktes Abbild der Göttin oder gar die Göttin selbst, die sich in einer statuarischen Pose aufgestellt habe.³ Bei Tischbeins Skizze bleibt unklar, ob mit dem Statuenanbeter, vor dessen Augen die Statue lebendig wird, der antike Bildhauer oder ein zeitgenössischer Kunstfreund gemeint ist, denn die flackernde Flamme des Kandelabers, die die Statue beleuchtet, entspricht einer Betrachtungspraxis des späten 18. Jahrhunderts, wie sie Heinrich Meyer in Goethes *Italienischer Reise* empfiehlt.⁴ Auch in den *Nachtwachen des Bonaventura* (1804 erschienen) ist davon die Rede, dass sich die antiken Statuen im Fackellicht zu beleben scheinen.⁵

³ Boschung 2007, 165–175. Vgl. Anth. Gr. 16, 162 f. 168 bzw. Nr. 159. 161.

⁴ Himmelmann 1976, 75–77: Heinrich Meyer empfiehlt in einem Schreiben, das in Goethes *Italienische Reise* aufgenommen ist, die Betrachtung bei Fackelschein, um die Statuen zu isolieren: Goethe 1994, 439–441.

⁵ Klingemann 1974, 151. 155 f. (*Dreizehnte Nachtwache*).



3 Illustration zu Hrabanus Maurus in einem Codex in Montecassino mit Darstellung der Götter Vulcanus, Pluto, Bacchus und Mercur

Bei der Pygmaliongeschichte und in den meisten späteren Erzählungen dieser Art handelt es sich um Götterbilder, häufig Venusstatuen, die durch ihre Schönheit eine unheimliche Macht ausüben. Ein bekanntes Beispiel bietet die Erzählung *De anulo statuae commendato* aus dem 12. Jahrhundert. Darin wird von einem Jüngling berichtet, der Opfer einer Statue wurde: Am Tage seiner Hochzeit steckt er seinen Ring an den Finger einer Venusstatue aus Bronze. Diese behält den Ring und betrachtet sich als seine Gemahlin, bis endlich ein Magier sie unschädlich machen kann.⁶ Die deutsche Kaiserchronik – ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert – berichtet von dem Römer Astrolabius, der in den verderblichen Bann einer Venusstatue gerät, ehe der Kaplan des Kaisers ihn davon befreit.⁷ Diese mittelalterlichen Erzählungen sind in der Literatur der Romantik mehrfach aufgegriffen worden, so in der Novelle *La Vénus d' Ille* von Prosper Mérimée (zuerst 1837 erschienen).

⁶ Gramaccini 1996, 39 f.; Wiegartz 2004, 31.

⁷ Gramaccini 1996, 40; Schröder 1892, 319–323 V. 13100–13369.

Die Kaiserchronik erzählt noch in anderem Zusammenhang von einer tückischen Götterstatue:⁸ Julianus, der nachmalige Apostat, hat eine reiche Witwe um ihr Vermögen gebracht, so dass sie ihren Lebensunterhalt als Wäscherin verdienen muss. Dabei findet sie eine Götterstatue, die die Heiden im Tiber versteckt haben, um sie vor der Zerstörung durch die Christen zu bewahren. »Ich bin der Gott Mercurius«,⁹ spricht die Statue, und bietet der Frau ihre Hilfe an. Die Statue beißt Julianus in die Hand und lässt ihn erst dann los, als er nicht nur der Witwe ihren Besitz zurückgibt, sondern auch der christlichen Taufe abschwört und den heidnischen Gott zu seinem Herrn erklärt. Nun wird Julianus römischer Kaiser. Er holt die Statue aus dem Tiber, lässt sie wieder an ihrem alten Platz aufstellen und vom römischen Volk durch Gebet und Opfer verehren. Aufrechte Christen, die sich dem Götzen dienst verweigern, müssen als Märtyrer sterben. Ein früherer Märtyrer, auch er heißt Mercurius, wird auf Bitten des Heiligen Basilius von der Gottesmutter zum Leben erweckt. Er verlässt sein Grab, nimmt Schild und Speer, und tötet Julianus.¹⁰

Wir hören nicht, wie die Statue ausgesehen hat, und der Regensburger Geistliche, der die Kaiserchronik schrieb, wird die antike Mercurikonographie schwerlich gekannt haben. Aus den im Mittelalter weit verbreiteten Enzyklopädiën des Isidor von Sevilla (um 630 n. Chr.) und des Hrabanus Maurus (Mitte 9. Jahrhundert) konnte er erfahren, dass Mercur Flügel an Kopf und Füßen hatte, zudem einen Stock, um die Schlangen zu teilen, und dass er mit einem Hundekopf dargestellt worden war.¹¹ So zeigen ihn denn auch die Illustrationen zum Text des

⁸ Schröder 1892, 276–286 V. 10635–11135.

⁹ Schröder 1892, 278 V. 10732.

¹⁰ Ähnlich bereits Ioh. Mal. 13, 25 (Thurn 2000, 257).

¹¹ Isid. orig. 8, 6, 45–49; wortgleich bei Hrabanus Maurus, *De rerum naturis* 15, 6: »Mercurium sermonem interpretantur. Nam ideo Mercurius quasi medius currens dicitur appellatus, quod sermo currat inter homines medius. Ideo et Ἑρμῆς Graece, quod sermo, vel interpretatio, quae ad sermonem utique pertinet, ἔρμηνεία dicitur. Ideo et mercibus praeesse, quia inter vendentes et ementes sermo fit medius. Qui ideo fingitur habere pinnas, quia citius verba discurrunt. Unde et velox et errans inducitur: alas eius in capite et in pedibus significare volucrum fieri per aera sermonem. Nuntium dictum, quoniam per sermonem omnia cogitata enuntiantur. Ideo autem furti magistrum dicunt, quia sermo animos audientium fallit. Virgam tenet, quia serpentes dividit, id est venena. Nam bellantes ac dissidentes interpretum oratione sedantur; unde secundum Livium legati pacis caduceatores

Hrabanus Maurus aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 3). Aber die Ikonographie des Mercur spielt keine Rolle; wichtig ist, dass es sich um eine Statue handelt.

Die verwickelte Geschichte, die über 500 Verse hinweg erzählt wird, zeigt mehrere Aspekte, die für die mittelalterliche Vorstellung von Statuen aufschlussreich sind. So ist die heidnische Götterstatue unschädlich, solange sie verborgen im Tiber liegt. Erst nachdem sie wieder aufgestellt und sichtbar ist, entfaltet sie ihre verheerende Wirkung. Gegenspieler der Statue ist der Leichnam des Heiligen, der ebenfalls wieder lebendig wird. Beides geschieht durch überirdische Kräfte, die tote Materie aktiv werden lassen: durch teuflische Magie einerseits, die die Statue ›beißen‹ und ›sprechen‹ macht; durch die göttliche Wundermacht andererseits. Wenn die Götterstatue das Instrument des Teufels ist, um das Christentum zu besiegen, so wird der tote Körper des Märtyrers durch das Wirken der Gottesmutter wieder lebendig, um den Christenfeind zu beseitigen. Die merkwürdige Parallele wird vollends dadurch verdeutlicht, dass auch der Heilige – wie der heidnische Gott – Mercurius heißt.

II DIE MAGISCHE MACHT DER STATUEN ALS LEIBHAFTE ERFAHRUNG

Die bisherigen Beispiele sind leicht zu durchschauende literarische Fiktionen, die aber so plausibel waren, dass sie in vielen Varianten verbreitet und über Jahrhunderte weitertradiert wurden. Auch in dem Rombericht des englischen Magister Gregorius aus dem 13. Jahrhundert finden wir eine entsprechende Erfahrung, aber hier als persönliches Erlebnis des Autors geschildert: Es geht um eine Venus-Statue von besonderer Schönheit, die er ausführlich beschreibt. Sie ist wiederholt, aber wenig überzeugend, mit der sogenannten Kapitolinischen Venus identifiziert worden.¹² Gregorius jedenfalls schildert seine Begegnung so:

dicuntur. Sicut enim per fetiales bella indicebantur, ita pax per caduceatores fiebat. Hermes autem Graece dicitur ἄπὸ τῆς ἑρμηνείας, Latine interpres; qui ob virtutem multarumque artium scientiam Trimegistus, id est ter maximus nominatus est. Cur autem eum capite canino fingunt, haec ratio dicitur, quod inter omnia animalia canis sagacissimum genus et perspicax habeatur.« Dazu Himmelmann 1985, 8–12 Abb. 3, 1; 5, 5.

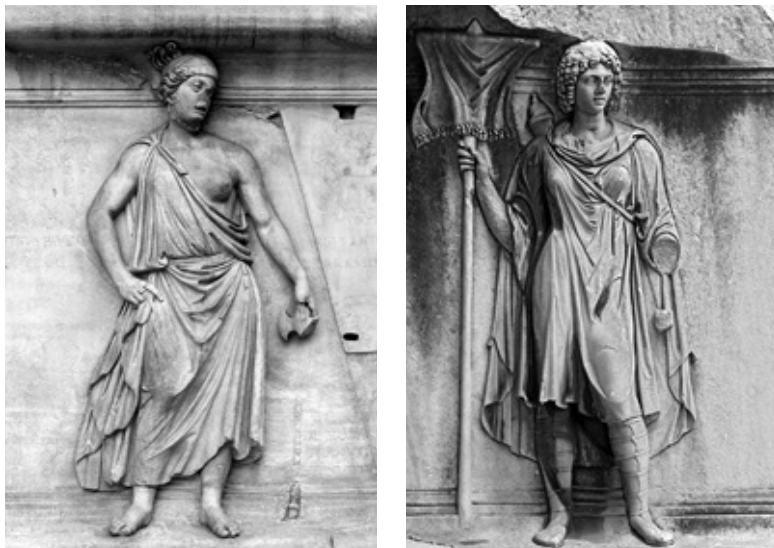
¹² Ambrogi 2011, 553 f.

»[...] Diese Statue aus *parischem Marmor* ist mit einer so wunderbaren und unerklärlichen Kunstfertigkeit geschaffen, dass sie eher wie ein lebendes Geschöpf, nicht wie eine Statue erscheint. Denn sie hat mit Purpurrot übergossene Wangen, wie wenn sie wegen ihrer Nacktheit erröten würde und wer sie aus der Nähe betrachtet, meint, in ihrem schneeweissen Gesicht fließe Blut. Wegen ihrer wunderbaren Schönheit und wegen einer magischen Beeinflussung wurde ich dreimal gezwungen, sie wiederzusehen, obwohl sie zwei Stadien von meiner Herberge entfernt war.«¹³

Magister Gregorius erfährt die magische Kraft der Venusfigur am eigenen Leib, aber er weiß davon auch aus seiner Lektüre und aus den Berichten anderer. Bereits die Bestimmung des Steinmaterials als parischer Marmor verweist auf die literarische Überlieferung, galt dieser doch bei Plinius wie bei späteren Enzyklopädiën als besonders wertvoll.¹⁴ Auch schreibt er von den Ruinen auf dem Kapitol, hier habe einst ein antiker Tempel gestanden, in dem die Statuen der unterworfenen Völker aufgestellt gewesen sein sollen. Diese hätten die wunderbare Eigenschaft gehabt, durch Bewegung und durch das Läuten eines umgehängten Silberglöckchens (»tintinnabulum argentum«) die Römer im Falle einer

13 Magister Gregorius § 12 Z. 281–293 (Huygens 1970, 20): (»Nunc vero pauca subiciam de signis marmoreis, quae paene omnes a beato Gregorio aut deletae aut deturpatae sunt. Quarum unam propter eximiae pulchritudinis speciem primum referam. Haec autem imago a Romanis Veneri dedicata fuit in ea forma, in qua iuxta fabulam cum Iunone et Pallade Paridi in temerario examine dicitur Venus se nudam exhibuisse. Quam temerarius arbiter intuens inquit: ›Iudicio nostro vincit utramque Venus. Haec autem imago ex Pario marmore tam miro et inexplicabili perfecta est artificio, ut magis viva creatura videatur quam statua: erubescenti etenim nuditatem suam similis, faciem purpureo colore perfusam gerit. Videturque comminus aspicientibus in niveo ore imaginis sanguinem natate. Hanc autem propter mirandam speciem et nescio quam magicam persuasionem ter coactus sum revisere, cum ab hospitio meo duobus stadiis distaret.«). Der Vers nach Ov. ars 1, 247 f.: »Luce deas caeloque Paris spectavit aperto / cum dixit Veneri: vincis utramque, Venus«. Zu der Passage zuletzt Wiegartz 2004, 33 f. mit Lit. und dem Nachweis, dass die beschriebene Statue nicht – wie oft vermutet – mit der Kapitolinischen Venus identisch sein kann; Nardella 1997, 68 f. Zur Identifizierung zuletzt Cancik 2011, 120; Ambrogio 2011, 552–554.

14 Vgl. etwa Plin. nat. 36, 14; Isid. orig. 16, 5, 8.



4-5 Rom, Musei Capitolini Inv. 761 und 768; Reliefs vom Tempel des Divus Hadrianus mit Darstellung zweier Provinzen

Rebellion der dargestellten Völkerschaft zu warnen.¹⁵ Auf dem Dach des Gebäudes stand die Bronzestatue eines Reiters, der sich ebenfalls bewegen konnte und dessen Lanze auf jene Statue zeigte, die einen Aufstand meldete. Dieses Wunderwerk sei in jener Nacht zugrunde gegangen, in der Christus geboren wurde.

Die seltsame Statuengruppe,¹⁶ die schon in älteren Berichten seit dem 8. Jahrhundert als »salvatio civium« erwähnt wird, lässt sich trotz der märchenhaften Züge des Berichts auf antike Monumente und Texte zurückführen. Sie erinnert an erhaltene Reliefserien mit der Darstellung von Provinzpersonifikationen, wie sie etwa in Rom beim Hadrianeum gefunden worden sind (Abb. 4-5).¹⁷ Die Passage, für die es zahlreiche

¹⁵ Magister Gregorius § 8 Z. 214-249 (Huygens 1970, 18 f.). Vgl. dazu Gramaccini 1996, 161-165 mit Lit.; Nardella 1997, 64-66; Cancik 2008, 222-224.

¹⁶ »Hec arte magica fuit consecratio statuarum omnium gentium que Romano regno subiecte fuerunt.« Zu den älteren Quellen Cilento 1983, 695-703.

¹⁷ Cancik 2008, 211-226; Sapelli 1999. Zu den Reliefs aus Aphrodisias, bei denen die Darstellungen wie bei Gregors »salvatio civium« durch Inschriften benannt sind: Smith 1988, 50-77 Taf. 1-9 mit dem Verweis auf



6-7 Rom, Musei Capitolini Inv. 1072; Konstantinisches Kaiserporträt; einst beim Lateranspalast

Parallelen gibt, ist ein aufschlussreiches Zeugnis für die gängigen Vorstellungen des Mittelalters von den durch Magie bewirkten technischen Fertigkeiten der heidnischen Antike, die durch das Christentum außer Kraft gesetzt worden waren.

Dennoch spiegelt die Vorstellung, die Statuen der personifizierten Provinzen könnten sich bewegen, durchaus eine antike Erwartung. Sie dürfte auf den bei Sueton überlieferten Albtraum des Kaisers Nero zurückgehen, der seinen baldigen Sturz anzeigte: darin sah der Kaiser sich im Pompeius-Theater von den »*simulacra gentium*« umringt und am Weitergehen gehindert.¹⁸ Auch in diesem Traumbild, das die Rebellion in

weitere Denkmäler dieser Art in Rom. Smith 2013, 71–122. Gramaccini 1996, 162 mit Anm. 11 erinnert in diesem Zusammenhang an eine umfangreiche Statuenstiftung kleinasiatischer Fürsten und Städte auf dem Kapitol, die bis ins Mittelalter erhalten blieb, vgl. Reusser 1993, 138–158.

18 Suet. Nero 46, 1: »*a simulacris gentium ad Pompei theatrum dedicatarum circumiri arcerique progressu*«. Auch die Erwähnung eines »*tintinnabulum argentum*« dürfte letztlich auf Sueton zurückgehen, der erwähnt, Augustus habe »*tintinnabula*« am Tempel des Iuppiter Tonans auf dem Kapitol aufgehängt, Suet. Aug. 91, 2.

den gallischen und spanischen Provinzen und damit das baldige Ende des Kaisers ankündigt, können sich die Statuen der unterworfenen Völker bewegen; und auch hier ist es ein alarmierendes Zeichen, dass sie es tun.

Eine Bestätigung solcher Berichte fand Gregorius in den Fragmenten einer kolossalen Bronzestatue, die er beim Lateran sehen konnte (Abb. 6–7). Er bezeichnet sie als »imago Colosei« und gibt an, dass sie nach manchen Sol, nach anderen die Stadtgöttin Roma darstelle.¹⁹ Sie galt damals also als Rest der Kolossalstatue, die in den konstantinischen Regionenverzeichnissen als einzige Statue ausführlich beschrieben wird und die dort – wegen der genannten sieben Strahlen am Kopf – als Sol erkennbar ist.²⁰ Diese Identifizierung ist auch in der modernen Forschung gelegentlich vorgeschlagen worden.²¹ Dagegen spricht aber zum einen das Format;²² zum anderen die Tatsache, dass der erhaltene Bronzekopf keinen Kranz mit 6,5 Meter langen Sonnenstrahlen getragen haben kann. Der Bezeichnung als »imago Colosei« liegt somit sicher nicht die Kenntnis der tatsächlichen Provenienz zugrunde, sondern vielmehr der Versuch, eine in den älteren Rombeschreibungen genannte Statue wiederzufinden.²³

19 Magister Gregorius § 6 Z. 164–207 (Huygens 1970, 16–18); Nardella 1997, 90–92; Wiegartz 2004 bes. 13 f. 61–70. 110. 154–158. Zur Statue Ensoli 2000, 71–90 Abb. 14–20. 27. 28; 555–556 Nr. 209 a–c (Konstantin); Fittschen – Zanker 1985, 152–155 Nr. 123 Taf. 153. 154; Lega 1989/90, 339–370 (»Il Colosso di Nerone«, 364–368 Schriftquellen, darunter 367 f. Nr. 34 Magister Gregorius).

20 »Curiosum« und »notitia« zu Regio IV; Nordh 1949, 78 Z. 7–9: »colossum altum pedes CIIIs. habet in capite radia VII singula pedum XXIIIs.«

21 Ensoli 2000 hat erwogen, dass der Kopf vom Koloss beim Amphitheatrum Flavium stammen und auf eine letzte Umarbeitung der Statue zu einer Darstellung des Konstantin zurückgehen könnte. Größenunterschiede erklärt sie durch die hohe Basis, Ensoli 2000, 82 vorletzter Abschnitt.

22 Der Kopf müsste etwa dreimal so groß sein, um zu einer Statue von über 100 Fuß zu gehören (erhaltene Höhe Kinn-Scheitel 1,25 m – notwendige Höhe 3,75 m).

23 De septem miraculis mundi, Kap. 3; abgedruckt bei Huygens 1970, 41. Die Schrift unterscheidet den Koloss von Rhodos (»Colossi in insula Rhodo imago erea«) von dem Koloss in Rom (»imago Colossi illa, quae Romae est«), der 15 Fuß kleiner sei. Bei Gregorius, der beide Kolossalstatuen zusammenzieht, wird aus der ursprünglichen »Insula Rhodus« eine »Insula Herodi«.

Die Statue, so fährt Gregorius fort, habe ursprünglich in der rechten Hand eine Kugel gehalten, zum Zeichen der Weltherrschaft; und in der linken das Schwert, zum Zeichen des Kriegermuts. Sie sei vergoldet gewesen und habe im Dunkeln geleuchtet; und sie habe sich mit der Sonne gedreht, so dass sie ihr stets das Gesicht zuwandte. Solange Rom mächtig war, musste jeder sie kniefällig verehren; endlich zerstörte Papst Gregor das Götzenbild, von dem der Kopf und die Hand mit der Kugel auf zwei Säulen vor dem Lateranspalast aufgestellt wurden. Sie seien trotz der erschreckenden Größe von bewundernswerter Schönheit und Kunstfertigkeit, trotz des harten Materials erscheine das Haar weich. Wer den Kopf aufmerksam betrachtet, meint, er könne sprechen und sich bewegen.²⁴

Hier mischen sich ganz offensichtlich eigene Eindrücke mit literarischen Nachrichten, aber auch mit mündlich umlaufenden Berichten, so dass Gregorius den Bronzekoloss in Rom an einer Stelle mit dem Koloss von Rhodos verwechselt. Von den Attributen, die er der Statue zuschreibt, hat Gregorius die Kugel beim Lateran gesehen; sie war zusammen mit dem Kopf aufgestellt und es lag nahe, sie als Reste derselben Statue zu interpretieren.²⁵ An der dort ebenfalls gezeigten Bronzehand konnte er die von ihm erwähnte Vergoldung beobachten. Die Angabe, die Statue habe sich mit der Sonne gedreht, geht dagegen auf die Beschreibung der Domus Aurea zurück: Sueton überliefert, der Speisesaal Neros habe sich Tag und Nacht gedreht, wie das Weltall;²⁶ und er nennt kurz zuvor den Colossus. In dem mittelalterlichen Text wird die staunenswerte Mechanik der Domus Aurea der Bronzestatue zugeschrieben, die bei Sueton kurz vorher erwähnt wird.

Magister Gregorius beschreibt hier die magischen Kräfte der paganen Statuen und der heidnischen Kultbilder, aber er kennt auch die Mittel, mit denen sie unschädlich gemacht werden können. Es ist zum einen die Macht des christlichen Gottes: Die Ankunft des Erlösers zerbricht die paganen Statuen auf dem Kapitol. In anderen Fällen, wo dies nicht von selbst geschah, mussten die Statuen mit Gewalt umgestürzt und zerbrochen werden; so soll es Papst Gregor mit dem kolossalen Götzenbild gemacht haben, aber auch mit anderen Statuen, von denen Magister Gregorius ebenfalls spricht. Tatsächlich berichten sowohl die his-

²⁴ Zu Vorstellungen über sprechende Bronzeköpfe im Mittelalter und in der frühen Neuzeit: LaGrandeur 2013, 79–102.

²⁵ Ensoli 2000, 66–90 Abb. 19. 20; 80 Abb. 28; 555–556 f. Nr. 209. 210.

²⁶ Sueton, Suet. Nero 31,2.

torischen Quellen wie die Heiligenlegenden von der Vernichtung paganer Kultstatuen.²⁷ Ihre Zerstörung zeigte wie kaum ein anderer Vorgang die Ohnmacht der heidnischen Götter und zugleich den Triumph der neuen christlichen Religion.

Die von Magister Gregorius und seinen Zeitgenossen geäußerte Erwartung, dass Statuen wie lebendige Wesen sprechen und sich bewegen könnten, ist kein Ausdruck eines spezifisch mittelalterlichen Aberglaubens; ebensowenig »signalisieren« sie eine archaische »animistische und infantile Sicht auf die Götterbilder«, die dann in der griechischen Klassik überwunden worden wäre, um im Mittelalter wieder aufzutauchen.²⁸ Vielmehr entspricht sie Vorstellungen, die auch in der gesamten Antike weit verbreitet waren. Die Quellen sind zuletzt von Jan Bremmer zusammenfassend behandelt worden,²⁹ so dass ich mich auf einige exemplarische Fälle beschränken kann. So soll die Zeusstatue in Olympia in schallendes Gelächter ausgebrochen sein, als Caligula sie nach Rom bringen lassen wollte.³⁰ Vielfach ist davon die Rede, dass Statuen sich umdrehten und damit dramatische Ereignisse ankündigten. So änderte etwa vor der Niederlage des Varus eine Victoria, die nach Germanien blickt, ihre Richtung und drehte sich nach Italien.³¹ Ebenso konnten die Standbilder schwitzen,³² bluten – etwa eine Jupiterstatue auf dem *mons Albanus* vor der Schlacht bei Philippi³³ – oder ihren Gesichtsausdruck ändern.³⁴ Das sind keine alltäglichen Vorgänge, sondern vielmehr Ausdruck von krisenhaften Zuspitzungen, die sich in den physiologischen Reaktionen der Statuen manifestieren. Zudem sind es in der Regel auffällige Statuen, von denen solche Prodigien berichtet werden, besonders prominente wie die Zeusstatue in Olympia oder isolierte wie die Victoriafigur an der germanischen Grenze.

27 Zahlreiche Beispiele im RAC XI (1981) 807–815 s. v. Götterbild (H. Funke).

28 Hinz 1998, 111.

29 Bremmer 2013; Funke 1981, 723–727; Boschung 2002, 168–171.

30 Suet. Cal. 57, 1; Cass. Dio 59, 28, 4.

31 Cass. Dio 56, 24, 4.

32 Statue der Kalypso in Cumae: Cass. Dio 47, 40, 4; Statue des Herakles vor der spartanischen Niederlage bei Leuktra: Cic. div. 1, 74.

33 Cass. Dio 47, 40, 4.

34 So etwa vor der Eroberung Alexandrias durch Octavian: Cass. Dio 51, 17, 5.



8 Rom, Konstantinsbogen (Nordseite); Oratiorelief

Ergänzend kommen zahlreiche Texte aus allen Epochen der Antike hinzu, in denen impliziert wird, die Statuen könnten sehen, hören, riechen, empfinden; sprechen, seufzen, lachen oder weinen; schwitzen, bluten oder sich bewegen; sie müssten gewaschen, gesalbt, geschmückt und bekleidet werden³⁵ oder sie könnten im Sinne des Dargestellten agieren. Das bekannteste Beispiel ist die Erzählung über die Statue des Olympiasiegers Theagenes auf der Agora von Thasos, die einen persönlichen Feind des Dargestellten erschlägt und dafür nach den Drakonischen Gesetzen verbannt wird.³⁶

III STATUEN ALS ARTEFAKTE

Nun wusste jeder antike Betrachter, dass die Statuen Artefakte waren, d. h. Erzeugnisse menschlicher Kunstfertigkeit. Bei dem Oratio-Relief des Konstantinsbogens ist unverkennbar, welche Figuren Statuen wiedergeben und welche Menschen darstellen (Abb. 8).³⁷ Für viele Statuen kannte ein Betrachter den Bildhauer und den Anlass der Aufstellung, manchmal auch den Preis, das genaue Aufstellungsdatum und die Stifter, denn oft sind diese Angaben in den Inschriften enthalten. Plinius überliefert die Nachricht des Varro, dass die Statuen

³⁵ Funke 1981, 716–720.

³⁶ Paus. 6, 11, 6; Kaminski 1991, 130.

³⁷ L'Orange – Gerkan 1939, 82–85 Taf. 14. 15. 21.



9 Rom, Musei Capitolini Inv. 2826; Urne der Claudia Primigenia mit Darstellung einer Kuhstatue (des Myron?)

der »quattordecim nationes, qui sunt circa Pompeium«, von einem Bildhauer namens Coponius geschaffen worden sind.³⁸ In diesem Fall war allgemein bekannt, wer die Statuen angefertigt hatte und wann sie entstanden waren; und trotzdem erschienen sie in Neros Traum als lebendige Wesen. Somit bestand, wie die Beispiele zeigen, der Eindruck, dass Statuen wie lebendige Wesen agieren können, sobald sie das wollen oder sobald die Umstände das erforderten.

Wenn mittelalterliche Betrachter wie Magister Gregorius Statuen als täuschend lebensecht beschreiben, so folgen sie damit einem Topos der antiken Kunstliteratur, die auch im Mittelalter zumindest in Auszügen bekannt war. Das beschreiben etwa die Gedichte der *Anthologia Graeca* für die Kuh des Myron in vielen Variationen (Abb. 9).³⁹ Ein Kälbchen möchte an ihr trinken; ein Hirt versucht, sie nach Hause zu treiben; ein

³⁸ Suet. Nero 46, 1; Plin. nat. 36, 41.

³⁹ Anth. Gr. 9, 713–742. Zu möglichen Darstellungen der Statue: Sinn 1987, 194 Taf. 67a Nr. 431; Himmelmann 1980, 123 Abb. 40.

Bauer glaubt, sie zum Pflügen einspannen zu können; ein Stier will sie bespringen; eine Stechfliege sie stechen. Myron selbst kann sie nicht von den lebenden Kühen unterscheiden und wenn ihre Hufe nicht fest in der Basis verankert wären, so würde sie davonlaufen und auf dem Forum Pacis weiden. Wenn Magister Gregorius von der Bronzestatue eines Stieres in Rom sagt, er scheine für den Betrachter zu brüllen und sich zu bewegen,⁴⁰ so klingen hier die antiken Kunstepigramme nach, wie immer sie auch vermittelt worden sein mögen.

Umgekehrt konnten sich Personen in statuarischer Pose aufstellen und dann wie Statuen wahrgenommen werden. Von den Gedichten der *Anthologia Graeca* war schon die Rede, die behaupten, die Aphrodite in Knidos sei die Göttin selbst, die sich im Heiligtum wie eine Statue positioniert habe. Von Caligula berichtet Sueton, er habe sich im Tempel der Castoren zwischen die beiden Kultstatuen gestellt und sich zusammen mit den Kultstatuen verehren lassen.⁴¹

IV DAS UNHEIMLICHE

Der Eindruck, Statuen könnten lebendig sein, hat zwei offensichtliche Gründe. Der erste ist die dreidimensionale Präsenz von Statuen. Sie haben in den meisten Fällen die gleiche oder zumindest annähernd gleiche Größe wie ein menschlicher Körper; sie nehmen damit auch etwa dasselbe Volumen ein wie ein menschlicher Körper und werfen die gleichen Schatten. Mit dieser Eigenschaft und besonders durch ihre betonten organischen Bewegungsmöglichkeiten schaffen sie wie ein menschlicher Körper räumliche Bezüge; etwa durch Blickrichtung und Bewegungsmotive. Sie ziehen Aufmerksamkeit auf sich und provozieren spontane Reaktionen der Betrachter.

Der zweite Grund ist die zwar stilisierte, zugleich aber naturnahe Formensprache der antiken Statuen. Seit den frühesten lebensgroßen Figuren zielte das Bemühen der antiken Bildhauer auf eine überzeugende Wiedergabe des lebendigen, funktionstüchtigen Körpers. So schildert etwa der New Yorker Kuros,⁴² um 600 v. Chr. entstanden, nicht nur das

⁴⁰ Magister Gregorius § 3 Z. 54 f. (Huygens 1970, 13): »inspicientibus mituto et moturo similis videatur«.

⁴¹ Suet. Cal. 22, 2.

⁴² Vgl. dazu etwa Niemeier 2002, 40–53; Vorster 2002, 120–122 Abb. 190 a–e.



10 New York, The Metropolitan Museum of Art Inv. 32.11.1; attischer Kuros (Detail)



11 Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale Inv. 12801; Bronze-
statue A aus Riace (Detail)

Zusammenwirken von Knochengerüst und Muskulatur, sondern demonstriert auch mit der Angabe einer Vene, dass in diesem Körper Blut fließt (Abb. 10). Hautfalten um die hervortretenden Ellenbogen sind Zeichen für die Geschmeidigkeit und Beweglichkeit der Haut; die eingedrückten Mundwinkel machen deutlich, dass die Lippen beweglich sind und somit sprechen könnten. Der Eindruck dieser Figuren ist fassbar in den späteren Nachrichten über die Werke des Daidalos, sie hätten sehen und herumgehen können⁴³ oder man habe sie fesseln müssen, damit sie nicht weglaufen konnten.⁴⁴

In der Folge hat es in der Geschichte der griechischen Kunst immer wieder Phasen gegeben, in denen die Bildhauer sich besonders um naturnahe Formen bemühten. Exemplarisch lässt sich dies an den Bronzekriegern aus Riace beobachten. Sie zeigen, mit welcher Akribie

⁴³ Diod. 4, 76, 2.

⁴⁴ Plat. Men. 97d; vgl. Euthyphr. 11c–d. Vgl. dazu Frontisi-Ducroux 1975, 95–117; LaGrandeur 2013, 19–22. 79 mit dem Verweis auch auf ägyptische, indische und chinesische Erzählungen dieser Art. Dabei ist freilich zu unterscheiden zwischen lebendigen Statuen und Automaten.

die Bildhauer in der Zeit um 460 v. Chr. auch kleinste Partien als beweglich und lebendig zeigen wollten (Abb. 11). Der Künstler bildete nicht nur die Form der einzelnen Körperteile genau ab, sondern betont auch ihren Farbwert durch die Verwendung unterschiedlicher Einlagen, schildert den organischen Zusammenhang und ihre Beweglichkeit. So demonstriert etwa die akribische Angabe der Blutadern nicht nur, dass in diesen Körpern Blut pulsiert, sondern auch, wie es auf die Bewegung des Körpers oder auf die veränderte Lage eines Gliedes reagiert.⁴⁵ Ein zeitgenössischer Betrachter verband mit diesen Details andere Vorstellungen vom Funktionieren des menschlichen Organismus als heutige Museumsbesucher. So berichtete etwa Empedokles, dass in den Adern die Atmung erfolge, und zwar durch das Ansteigen und Sinken des Blutes; und ebenso wusste er, dass das Blut in diesen Adern der Sitz des Denkvermögens sei.⁴⁶ Jedenfalls verstand auch ein Betrachter des 5. Jahrhunderts v. Chr. die anatomischen Details als Funktionen eines lebendigen Körpers.

Aus diesen beiden Faktoren – räumliche Präsenz und detaillierte naturnahe Wiedergabe der Statuen – ergab sich (und ergibt sich bis heute) für den Betrachter eine Irritation; eine instinktive Verunsicherung, ob diese Artefakte vielleicht doch nicht nur Objekte, sondern auch Akteure sein könnten. Diese Irritation entspricht dem, was der Psychologe Ernst Jentsch in einer kurzen Studie das »Unheimliche« nannte.⁴⁷ Demnach ergibt sich das Gefühl des Unheimlichen aus dem »Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei«; also aus der Unsicherheit, ob der Betrachter (oder Leser) es mit einem toten Gegenstand oder nicht vielleicht doch mit einem lebenden Wesen zu tun hat.⁴⁸ Am stärksten sieht Jentsch diese Wirkung hervorgerufen durch Automaten, wie sie etwa in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann vorkommen. Und diese Wirkung sei umso intensiver, »je naturgetreuer die gestalterische Nachbildung« ist.⁴⁹

In einer breit angelegten Replik mit dem Titel *Das Unheimliche* hat Sigmund Freud 1919 Jentschs Ausführungen kritisiert.⁵⁰ Seine Argumen-

45 Borrelli – Pellagatti 1984, bes. 157–186 mit Abb. 15. 23.

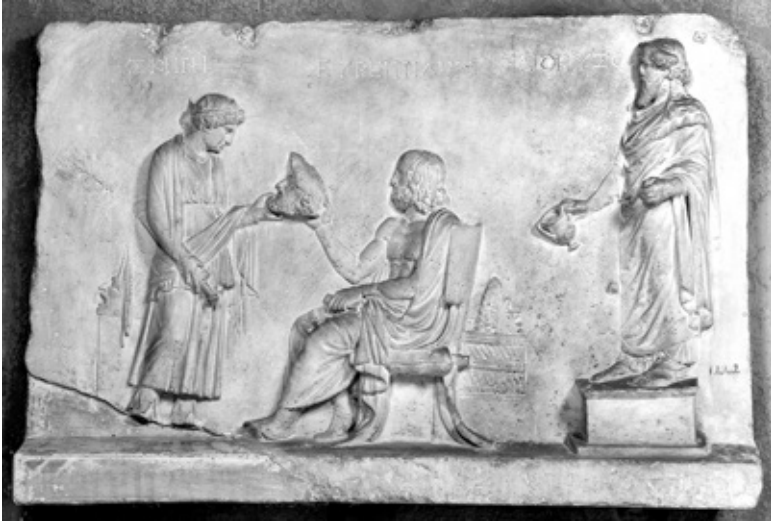
46 Diels – Kranz 1951, I 347–349 Nr. 100; 350 Nr. 105.

47 Jentsch 1906.

48 Jentsch 1906, 197.

49 Jentsch 1906, 204.

50 Freud 1919.



12 Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 1242; Reliefplatte des Euripides

tation, mit der er Jentschs These als unzulänglich verwirft, braucht hier nicht im Detail zu interessieren. Die eingehende Analyse der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns führt ihn jedenfalls zu einem anderen Ergebnis: Das Unheimliche sei die Wiederkehr eines früheren (kindlichen, »primitiven«, »animistischen«) Realitätsverständnisses, das zwar scheinbar überwunden, aber in Resten und Spuren noch immer vorhanden ist.⁵¹

Im Falle der Statuen ist es zutreffender, von einem Konflikt zwischen verschiedenen Arten von Realitätsverständnis zu sprechen: von einem Konflikt zwischen einer intellektuellen Auffassung, die Statuen als Artefakte erkennt; und einer instinktiven, die sie wie lebendige Wesen erlebt.⁵²

⁵¹ Freud 1919, 319–321.

⁵² Vgl. etwa LaGrandeur 2013, 68 f. zur Feststellung des *Corpus Hermeticum*, dass die Götterstatuen zwar von Menschen geschaffen sind, aber durch »sensus« und »spiritus« belebt sind.

V STRATEGIEN DER BÄNDIGUNG

Die Antike hat zur Bewältigung dieser Irritation verschiedene Mittel genutzt. Das erste ist die Aufstellung auf Sockeln, die die Statuen aus dem Lebensraum der Menschen heraushebt. Jede Statue braucht – aus statischen Gründen – einen soliden und gut fundamentierten Aufstellungsplatz. Seit dem 8. Jahrhundert werden sie in Steinblöcke eingesetzt; auf diese Weise sind sie einzeln oder manchmal in Gruppen isoliert und vom Laufniveau der Menschen abgehoben. Ein frühes Beispiel ist die Basis einer überlebensgroßen Kurosstatue in Delos mit der Signatur des Stifters und Bildhauers Euthykartides mit einer Höhe von 0,58 m und einer maximalen Seitenlänge von 0,90 m.⁵³ Sie stammt aus dem letzten Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. und ist, wie auch bei späteren Basen üblich, getrennt gearbeitet, um die Statue mit der Plinthe auf ihrer Oberseite einzulassen. Die Basis hebt die Statuen vom Bewegungsniveau der Menschen ab und bildet damit ein klares Unterscheidungsmerkmal. Auch Reliefs und Vasen- oder Gemmenbilder nutzen es, um Statuen von Menschen – oder überhaupt von Akteuren – abzusetzen. Auf dem Euripides-Relief in Istanbul unterscheidet die hohe Basis die Statue von den handelnden Figuren (Abb. 12).⁵⁴

Zugleich beschränkte die enge Oberfläche die Bewegungsmöglichkeiten der Figur. Erst recht wirkte die Einlassung der Füße bei Bronze- statuen wie eine Fixierung, was die Gedichte der Anthologia Graeca für die Kuh des Myron ausdrücklich vermerken:⁵⁵

»Hätte mir Myron die Füße nicht hier an den Felsen geschmiedet,
weidend würde auch ich Kuh unter Kühen sein.«

Diese Fixierung bedeutete zugleich die Festlegung oder zumindest eine Privilegierung von Ansichten, die die Autonomie der Statuen beschränkte. Sie erlaubt es auch, Blickkontakt mit den Figuren zu erschweren oder überhaupt unmöglich zu machen und damit den Eindruck ihrer Lebendigkeit zu reduzieren. Zugleich gab die erhöhte Position den Statuen eine größere Sichtbarkeit. Auch Redner, Kitharöden und Magis-

⁵³ Kokkorou-Alewras 1995, 83–85 Nr. 12. 12a Abb. 24–27. Vgl. auch Jacob-Felsch 1969; Kissas 2000.

⁵⁴ Lang 2012, 178 R Eur 1 Taf. 29 Abb. 225; Zanker 1995, 60 Abb. 32.

⁵⁵ z. B. Anth. Gr. 9, 720 (Antipatros von Sidon; um 100 v. Chr.).

trate sicherten sich durch ein Bema die Aufmerksamkeit der Zuhörer.⁵⁶ Umso irritierender muss es gewirkt haben, wenn Statuen vereinzelt dann doch ohne sichtbare Basis oder auf felsenförmigen Basen aufgestellt wurden.⁵⁷

Ein weiteres Mittel zur Bändigung der Statuen war die Kombination mit Inschriften, die den Stifter, manchmal auch den Anlass, gelegentlich den Bildhauer und (eher selten) den Preis nennen. Sie stehen bei frühen Statuen (im 7. und 6. Jahrhundert) oft auf der Statue selber und sind als Aussage der Figur formuliert, so dass sie als ›Sprechen‹ der Statue verstanden werden können.⁵⁸ In solchen Fällen wird die Sprache von der Figur artikuliert und steigert so den Anspruch der Figur, alle Funktionen des lebenden Menschen übernehmen zu können. Gleichzeitig aber bezeichnen sich die Statuen dadurch als Votive an eine Gottheit, manchmal als Werke eines bestimmten Bildhauers; sie betonen damit wiederum ihren Objektcharakter und machen deutlich, dass sie von Menschen geschaffene und aufgestellte Artefakte sind. Spätere Inschriften benennen die Statuen dann konsequenterweise im Akkusativ. Vereinzelt seit dem 7. Jahrhundert, regelmäßig und ausschließlich seit dem 5. Jahrhundert v. Chr., stehen die Inschriften auf dem Statuensockel, so dass sich eine klare Trennung von Figur und Text ergab, ohne dass die Zuordnung verloren ging.

Dazu kamen an vielen Orten Aufstellungsreglemente. Die Wirkung der Statuen hing zu einem erheblichen Teil von ihrem Aufstellungs-ort ab. Standorte an belebten Plätzen oder Straßen, in Sichtachsen, bei politischen oder religiösen Versammlungsorten waren daher besonders begehrt und manchmal geradezu umkämpft. Um solche Konflikte zu moderieren oder gar nicht aufkommen zu lassen, gab es an vielen Orten Instanzen, die die Aufstellung regelten.⁵⁹ Kombiniert waren diese Maßnahmen, wenn Statuen in die Architektur einbezogen wurden: Die Statuen waren hier aus dem Lebensraum der Menschen herausgenommen, mit Basen und Inschriften kombiniert, auf eine bestimmte Ansicht festgelegt und in eine hierarchische Anordnung einbezogen.⁶⁰

56 Vgl. etwa die Halsamphore des Harrowmalers in Paris, Musée du Louvre Inv. G 222: Zanker 1995, 52 Abb. 27.

57 Lauter 1972, 51 f. 56–58 Taf. 15, 1–2.

58 Burzachechi 1962, 3–54.

59 Vgl. etwa Aneziri 2010, 271–302; Zimmer 1999.

60 Ein besonders anschauliches Beispiel bietet die Skulpturenausstattung des Nymphäums des Herodes Atticus in Olympia: Bol 1984, bes. Beil. 4. 5.

Mit diesen Mitteln wurden die Scharen von Statuen, die nach und nach alle öffentlichen Räume besetzten, gleichsam domestiziert. Ging diese Einbindung verloren, so gewannen die lebensgroßen dreidimensionalen Figuren ihre unheimliche und zugleich faszinierende Wirkung zurück, wie etwa die Reaktion des Magister Gregorius erkennen lässt.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 © Museumslandschaft Hessen Kassel.

Abb. 2 Archiv des Verf.

Abb. 3 nach: Himmelmann 1985, Abb. 3,1.

Abb. 4 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/64930>>.

Abb. 5 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4415953>>.

Abb. 6 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/653741>>.

Abb. 7 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2043467>>.

Abb. 8 nach: L'Orange – Gerkan 1939, Taf. 5,1 (Ausschnitt).

Abb. 9 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/694139>>.

Abb. 10 nach: G. M. A. Richter, *Der Kouros in New York*, in: P. Arndt – G. Lippold (Hrsg.), *Brunn – Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Skulptur* (München 1932) 5 Abb. 10.

Abb. 11 nach: Borrelli – Pellagatti 1984, Taf. A 53.

Abb. 12 nach: Lang 2012, Abb. 12.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Periodika und Zeitschriften richten sich nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (www.dainst.org/medien/de/richtlinien_abkuerzungen.html); die der antiken Autoren nach dem Verzeichnis im Neuen Pauly (Bd. 1 und 3).

Ambrogio 2011

A. Ambrogio, *Ocultiamenti antichi di statue*, *RM* 117, 2011, 553–554.

Aneziri 2010

S. Aneziri, Kaiserzeitliche Ehrenmonumente auf der Akropolis. Die Identität der Geehrten und die Auswahl der Aufstellungsorte, in: R. Krumeich – Chr. Witschel (Hrsg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit* (Wiesbaden 2010).

Bol 1984

R. Bol, *Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums*, OF 15 (Berlin 1984).

Borrelli – Pellagatti 1984

L. V. Borrelli – P. Pellagatti (Hrsg.), *Due bronzi da Riace. Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione*. Bollettino d'Arte, serie speciale 3 (Rom 1984).

Boschung 2002

D. Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses* (Mainz 2002).

Boschung 2007

D. Boschung, *Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici*, in: K. Schade u. a. (Hrsg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike* (Paderborn 2007) 165–175.

Bremmer 2013

J. N. Bremmer, *The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine*, *Opuscula, Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 6, 2013, 7–21.

Burzachechi 1962

M. Burzachechi, *Oggetti parlanti nelle epigrafi greche*, *Epigraphica* 24, 1962, 3–54.

Cancik 2008

H. Cancik, *Römische Religion im Kontext. Kulturelle Bedingungen religiöser Diskurse. Gesammelte Aufsätze 1* (Tübingen 2008).

Cancik 2011

H. Cancik, *Europa – Antike – Humanismus. Humanistische Versuche und Vorarbeiten* (Bielefeld 2011).

Cilento 1983

N. Cilento, *Sulla tradizione della Salvatio Romae. La magica tutela della città medievale*, in: A. M. Romanini (Hrsg.), *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza* (Rom 1983) 695–703.

Diels – Kranz 1951

H. Diels – W. Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker ⁶(Zürich 1951).

Ensoli 2000

S. Ensoli, I colossi di bronzi a Roma in età tardoantica. Dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino. A proposito dei tre frammenti bronzei dei Musei Capitolini, in: S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 66–90.

Eschenburg 2001

B. Eschenburg, Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Ausstellungskatalog München (Köln 2001).

Fittschen – Zanker 1985

K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und in den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 1 (Rom 1985).

Freud 1919

S. Freud, Das Unheimliche, Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften 5, 1919, 297–324.

Frontisi-Ducroux 1975

F. Frontisi-Ducroux, Dédale. Mythologie de l'artisan en grèce ancienne (Paris 1975).

Goethe 1994

E. Trunz (Hrsg.), Goethes Werke 11. Autobiographische Schriften 3 (München 1994).

Gramaccini 1996

N. Gramaccini, Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance (Mainz 1996).

Himmelmann 1976

N. Himmelmann, Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur (Berlin 1976).

Himmelmann 1980

N. Himmelmann, Über Hirtengenie in der antiken Kunst (Opladen 1980).

Himmelmann 1985

N. Himmelmann, Antike Götter im Mittelalter, TrWPr 7 (Wiesbaden 1985) 1–22.

Hinz 1988

B. Hinz, Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion (München 1998).

Huygens 1970

R. B. C. Huygens (Hrsg.), *Magister Gregorius. Narracio de mirabilibus urbis Romae* (Leiden 1970).

Jacob-Felsch 1969

M. Jacob-Felsch, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen* (Waldsassen 1969).

Jentsch 1906

E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906, 195–198. 203–205.

Kaminski 1991

G. Kaminski, *Thesaurus. Untersuchungen zum antiken Opferstock*, *JdI* 106, 1991, 63–181.

Kissas 2000

K. Kissas, *Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit* (Bonn 2000).

Klingemann 1974

A. Klingemann, *Nachtwachen des Bonaventura* (Frankfurt 1974).

Kokkorou-Alewrass 1995

G. Kokkorou-Alewrass, *Die archaische naxische Bildhauerei*, *AntPl* 24 (München 1995).

LaGrandeur 2013

K. LaGrandeur, *Androids and Intelligent Networks in Early Modern Literature and Culture. Artificial Slaves*, *Routledge Studies in Renaissance Literature and Culture* 22 (New York 2013).

Lang 2012

J. Lang, *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt* (Wiesbaden 2012).

Lauter 1972

H. Lauter, *Kunst und Landschaft. Ein Beitrag zum rhodischen Hellenismus*, *AntK* 15, 1972, 49–59.

Lega 1989/90

C. Lega, *Il Colosso di Nerone*, *BCom* 93, 1989/90, 339–378.

L'Orange - Gerkan 1939

H. P. L'Orange - A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (Berlin 1939).

Nardella 1997

C. Nardella, *Il Fascino di Roma nel Medioevo. Le Meraviglie di Roma di maestro Gregorio* (Rom 1997).

Niemeier 2002

W.-D. Niemeier, *Der Kuros vom Heiligen Tor* (Mainz 2002).

Nordh 1949

A. Nordh, *Libellus de regionibus urbis Romae* (Lund 1949).

Reusser 1993

Chr. Reusser, *Der Fides-Tempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung* (Rom 1993).

Sapelli 1999

M. Sapelli (Hrsg.), *Provinciae Fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio*. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 1999).

Schröder 1892

E. Schröder, *Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*. *Monumenta Germaniae Historica Deutsche Chroniken* 1, 1 (Hannover 1892).

Sinn 1987

F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen* (Mainz 1987).

Smith 1988

R. R. R. Smith, *Simulacra Gentium. The ethnè from the Sebasteion at Aphrodisias*, *JRS* 78, 1988, 50–77.

Smith 2013

R. R. R. Smith, *The Marble Reliefs from the Julio-Claudian Sebasteion, Aphrodisias* 6 (Mainz 2013).

Stoichita 2011

V. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock* (München 2011).

Thurn 2000

I. Thurn, *Ioannis Malalae Chronographia, Corpus Fontium Historiae Byzantinae. Series Berolinensis* 35 (Berlin 2000).

Vorster 2002

Chr. Vorster, *Früharchaische Plastik*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst* 1. *Frühgriechische Plastik* (Mainz 2002) 97–132.

Wiegartz 2004

V. Wiegartz, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen* (Weimar 2004).

Zanker 1995

P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995).

Zimmer 1999

G. Zimmer, *Locus datus decreto decurionum. Zur Statuenaufstellung zweier Forumsanlagen im römischen Afrika* (München 1999).

PENELOPE CURTIS (LONDON)

THE END OF A TRADITION. SCULPTURE'S CAESURAE

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es für einen Künstler ohne weiteres möglich, modern zu sein und zugleich innerhalb des etablierten Kanons klassischer Skulptur zu arbeiten. Maillol und Lehmbruck liefern hierfür offensichtlich Beispiele. Mit dem Aufblühen faschistischer Skulptur ging diese Möglichkeit plötzlich verloren, und es ist für den Betrachter der Gegenwart schwer, die Modernität solcher Werke zu erkennen. Nach 1945 waren Bildhauer geradezu gezwungen, ihre eigene Disziplin über Bord zu werfen. Diese Zäsur ist noch nicht bewältigt und bislang immer noch zu wenig erforscht.

Da sich die Skulptur seitdem um die Qualität anderer Kunstformen bemüht hat, sei es der Malerei, des Theater oder der Architektur, ist es nicht länger möglich, Skulptur als eine eigene Gattung in irgendeinem Museum auszumachen. Gleichwohl kehrt im öffentlichen Raum außerhalb der Museen die Skulptur zu ihrer traditionellen Form zurück mit dem Anspruch, Kraft, Macht und kulturelle Identität ins Bild zu setzen.

Der Beitrag möchte diese drei scheinbar gegensätzlichen Aspekte von Skulptur beleuchten: die Modernität des Unmodernen; die Verschmelzung von Skulptur mit anderen Formen und Disziplinen; die Sonderstellung jüngerer monumentaler Projekte. Es ist spannend zu beobachten, wie Arbeiten jüngster Zeit, häufig in der Video-Kunst, eine Lösung dieser Gegensätze zu finden scheinen.

As I have understood it, the underlying subject of this conference is sculpture's continuity, and, with respect to this, its presence or status as an autonomous collection within the museum. The question of continuity is perhaps particularly stressed in the 20th century, and is put under stress by events which are as much political as artistic. One might set

out therefore with the fairly clear premiss that sculpture's continuity is broken, and broken in different ways, in the decades after the First World War. To what extent the political stress under which sculpture labours is the cause of its loss of autonomy within the museum is a more complex question.

I AN AUTONOMOUS TRADITION

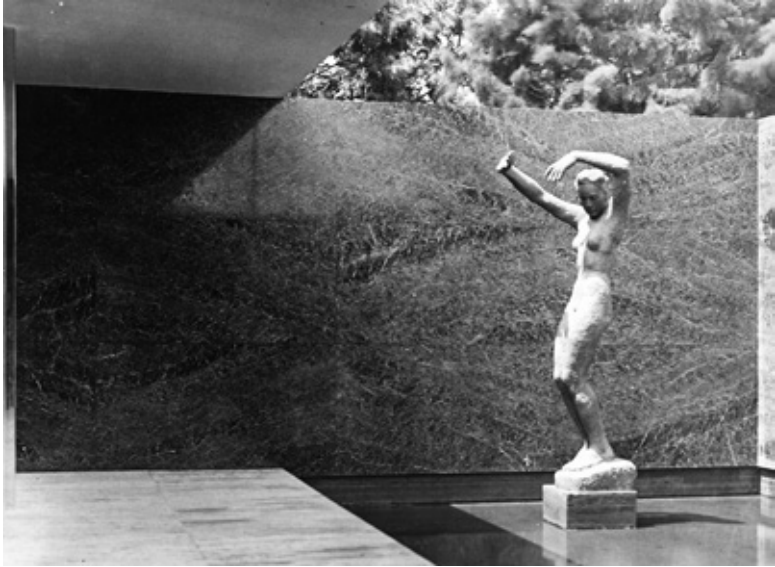
I want to start with two pairings:

The first is an historic photograph (Fig. 1) which shows the much discussed Barcelona Pavilion with the much neglected sculpture by Georg Kolbe. To me this is a kind of shortcut to my first point.¹ Kolbe's sculpture was overlooked because of history, because it was to become associated with the wrong kind of history. By allowing his work to become associated with the National Socialist regime, Kolbe became *persona non grata*. But beyond a personal story like this, each of which is different and each of which matters, Kolbe's *Morning* makes a wider point.

This kind of sculpture was no longer possible by the later 20th century, and later 20th century historians could no longer see it as plausible within a modernist building such as that designed by Mies van der Rohe in 1929. Those architectural historians who have noted the sculpture have generally commented that it was by the wrong kind of sculptor, but most have simply overlooked it, unable to read its language alongside that of Mies. But it has been my contention that this is a problem for us as sculpture historians in particular, and as art historians more generally. This kind of sculpture was modern, even modernist, in the 1920s and 30s, and we need to acknowledge this kind of modernism. Put most simplistically, these two works – the pavilion by Mies and the sculpture by Kolbe – are contemporaneous.

The sculptor whom post-war critics would have preferred to have seen in the Barcelona Pavilion was Wilhelm Lehmbruck. Lehmbruck had died too early to be contaminated by National Socialism, but his sculpture was very much in the same idiom as that of Kolbe. It was not Kolbe's work which was problematic, in itself, but its biography. Lehmbruck indeed was sufficiently ideal to be used as the centre piece of Arnold Bode's set piece restorative project at Kassel in 1955. The first

¹ For a longer discussion, see Curtis 2007, 10–27.



1 Mies van der Rohe, The German Pavilion (1929) at the 1929 International Exhibition, Barcelona with ›Morning‹ (1925) by Georg Kolbe

documenta (Fig. 2), true to its name, had a keen sense of its own history, and Lehmbrock was in many ways its icon.

That figurative sculpture did survive the war, and that its downfall only came later, is attested to by the nature of the installations at the new Musée National d'Art Moderne in Paris which opened in the Palais de Tokyo in 1947, and by New York's Museum of Modern Art's new sculpture garden (1953). Indeed the use of sculptors such as Lehmbrock and Maillol was the key to early narratives of cultural survival (despite Maillol's infamous trip to Germany). Both sculptors were also almost paradigmatic for the architectural conception of modern art museums in the post-war period, even if those museums were not ultimately to house their works. Indeed the removal of Maillol from the installations of the Musée National d'Art Moderne after it was re-housed in 1977 in the new Pompidou Centre might be seen as a gauge of his disappearance – and with this the disappearance of figurative sculpture more widely – from the history of modern sculpture.²

2 His new home was, and indeed still is, the Jardins des Tuileries, which denotes the way in which outdoor sculptures were to be increasingly

However, although the use of sculpture by the Fascist regimes had an effect for sculpture, and although the war is a clear caesura, the real caesura came about, I wish to argue, for artistic reasons as much as political ones, and nearly a generation later. Figurative sculpture was not impossible after the war, but became impossible retrospectively as a fuller reckoning of National Socialism and its corollaries took hold. At much the same time artists offered such radical alternatives to figurative sculpture that it became a category that was no longer sustainable.

II THE REFUSAL TO STAND APART

My second pairing juxtaposes works also made at the same time: Hepworth's *Four Square Walk-through* (1966, Fig. 3) and Richard Long's *Line Made by Walking* (1967, Fig. 4). This pairing is perhaps less telling, because it shows one work made by a senior and one by a junior sculptor (Hepworth was in her sixties; Long in his twenties). Nonetheless, the Hepworth is hardly an anomalous or late work, and shows instead a sculptor very much in tune with the architectural and social language of her time. What is germane to this pairing is not that both these works entered the national collection, nor that one entered a sculpture collection³ and the other not, but that Long, like his contemporaries, insisted on his works as sculpture. Their significance depended on this attribution; they needed that which they eschewed for their status and significance. In this they might be seen as counter-sculptures.

It seems to me that at this point sculpture divides, and that this divide is perhaps especially apparent in Britain. For if in France the meaning of modern sculpture was being primarily worked out in the museum, in Britain it was being negotiated as it was made.⁴

The post-war break point in Britain is often posited as manifesting itself with Anthony Caro's *Early One Morning* (Tate, painted steel) (or sculptures like it), made a few years earlier, in 1962. But in fact, if one

decorative and politically insignificant, and how public space began to house work which no longer featured in significant narrative accounts.

³ As it happens the Tate Gallery never divided its collections by media or discipline, but only by place and period.

⁴ The British and American situations are of course different to those in France, Italy and above all Germany, due to Britain's relative lack of contamination by the war.

compares Caro's work to contemporaneous work by Henry Moore, such as *Three Piece Reclining Figure No2: Bridge Prop* (Tate, bronze, 1963), one sees clearly, I believe, that we should see Caro as continuing and indeed culminating a tradition rather than as its break.

The challenge to sculpture as a discipline, and thus, above all, the challenge to sculpture as a discrete collection within the modern mu-



2 Wilhelm Lehmbruck, ›Kneeling Woman‹ (1911), installation photo, *documenta*, Kassel, 1955

seum, comes in the mid-1960s, and happens across Western Europe and the Americas, from Richard Long in England and Joseph Beuys in Dusseldorf (*wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965) to Helio Oiticica in Brazil (*Tropicalia*, 1966/7). This merging has been echoed in the art school, notably again in Britain, where sculpture courses have



3 Barbara Hepworth, ›Four-Square Walk Through‹, 1966, bronze, 4.3 × 1.9 × 2.2 m, Tate

progressively given way to general fine art courses, or are, at most, baldly enumerated in terms of their dimensions (eg. the 3-D pathway).⁵

Artists of the 1960s and 1970s, conceptual or minimal in approach, made works for the gallery and the gallery audience and not for the public place.⁶ In this way they clung to the museum, depending even on the museum for their own sense of being, but in entering the museum's collection, had little interest in asserting the autonomy of the sculpture collection.⁷ Blankets (eg. Barry Flanagan) or piles of stones, twigs and lights (eg. Mario Merz), photographs or sound recordings (eg. David Tremlett), needed a whole variety of different specialisms for their care. This problem has perhaps not faced painting in such stark terms, if only because painting still employs the same media. It can therefore be cared for by the same people, stored in the same ways and shown in the same kind of galleries. Such continuities may be only superficial, but they are practical, and of such empirical necessities institutional decisions are made.

Instead these new ›sculptural‹ works needed different and varied kinds of galleries, different supports, different conservation, and different expertise in interpretation. An ability to read the figurative pose, and all that that entailed in historical referents, was no longer relevant. With the disappearance of this kind of connoisseurship, we see the most distinctive rupture between the sculptural tradition up to 1945, and the three-dimensional work made thereafter. Whether or not the sculpture collection is stored in one place, shown in one gallery, or looked after by one department, it is read differently now. More than a question of institutional politics or hierarchies, this is a question of import; what the sculptor wants to say, and how. The problem of this disappearance is that we have forgotten how to read figurative sculpture, and how to differentiate its tiny variations. This was the key point of the 2001 exhi-

5 This shift has perhaps been masked (or displaced) in Germany and France, where teaching is defined by master rather than by discipline.

6 Even those artists who made monumental outdoor works, notably in the States, made them essentially in private. Eg. Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer made works in these years which were fundamentally private, even if outdoors, and they found their home within a museum context.

7 If they also tried to push the museum as a whole towards a more sculptural conception, they were nonetheless ready to forego this discipline's previous distinctions.



4 Richard Long, ›A Line Made by Walking‹, 1967, photograph and pencil, 82.5 × 112.5cm, Tate

bition *Taking Positions: figurative sculpture and the Third Reich*, presented in Leeds, Berlin and Bremen (Pl. 13).⁸

In abandoning the fixed forms and media of the sculptor, such artists also put to one side sculpture's traditionally monumental role. Though sculpture could still be ›social‹, and we know that for Oiticica as much as for Beuys (who was after all the Professor of Monumental Sculpture at Dusseldorf) the social sphere was integral to sculpture's very meaning, the commemorative fixity of the monument was absolutely abandoned.

Already we see that, while sculptors such as Hepworth and Moore had made sculptures of a scale and durability that suited them to the outdoor forum, such sculptures were rarely in any real sense commemorative. They spoke instead, in the vaguest of terms, of a shared social good. Moore first made his name in this field in Germany, where his work proposed itself as something that was perhaps the opposite of militaristic statuary. His *Reclining Figure* (1956, Pl. 14.1) outside the Akade-

⁸ Curated by the author, in collaboration with Arie Hartog of the Gerhard Marcks Haus, Bremen, and Ursel Berger, of the Georg Kolbe Museum, Berlin, where it was presented after being shown at the Henry Moore Institute.

mie der Künste in Berlin is a good example. The large scale works which were placed amongst the universities, hospitals, civic and commercial centres of Europe and America in the 50s and 60s were essentially decorative, even ludic in their siting, however serious their original artistic intent. Their authors abjured the notion of instruction, close as it was to propaganda.⁹

The next generation steered clear of the monument even more totally; their work can be found in light, malleable materials and indeed in forms so ephemeral that they have best found posterity in the archive. We do not see the work of Richard Long et al on the street. Rather they had taken on all the materials of everyday life, of Pop and *arte povera*, and as such defied separation out as a distinct discipline dignified by its solemnity of purpose and form. This was a knowing refusal of sculpture's otherness; a refusal of what Arturo Martini had presciently recognised as its dead language, and a claim to be part of art and life, rather than of sculpture and death.¹⁰ Ironically perhaps such work needed the museum to keep it physically and conceptually intact, even if it challenged the institution at every turn.

III SCULPTURE'S SPECIAL STATUS RECLAIMED

Those sculptors who, in the 1980s, returned to sculpture-making, and who once again made it possible – if only briefly – for museums to make sculpture collections, are also those sculptors who have returned to the public place, and to taking commissions for large scale permanent outdoor work. These sculptors – Antony Gormley, Anish Kapoor, Tony Cragg (all notably in Britain¹¹) – became internationally known in the

⁹ An example might be made here of the two ›Goslar Warriors‹: that of 1926 by Hans Lehmann-Borges, and Moore's own reworking of his ›Fallen Warrior‹ on being awarded the Kaiserring in 1975. But here one monument undoes another; working as the so-called ›Gegendenkmal‹ or counter-monument.

¹⁰ Martini 2011. His testimony was first published in 1945 and provided the title for an exhibition on this subject at the Henry Moore Institute, Leeds, in 2003, travelling to MART, Rovereto.

¹¹ The fact that this generation was promoted as a new generation of British sculptors by the British Council, which had by the 1980s established a thirty-year practice of promoting a national art, British sculpture, is not

1980s for the ›made‹ quality of their sculptural work, and, since the erection of Gormley's figurehead (*The Angel of the North*, steel and copper, 20 m × 50 m) for the northern city of Gateshead in 1998, the same artists have moved progressively away from the museum and into public space, both in Britain and abroad. The trajectory is best illustrated by Kapoor, whom we have seen moving from his 2002 *Marsyas* project in the Tate's Turbine Hall, through to his *Leviathan* in Paris' Grand Palais (2011) and his London Olympic *Orbit* (2012), sponsored by ArcelorMittal, the world's largest steel company, for whom it is named (Fig. 5).

Such works might be best described as place-makers, though they also offer something of the fairground; a cross between the big wheel and the ghost train. They stand for their site, and, it is arguable, for their country too (in perpetuating a still viable notion that sculpture has something peculiarly British about it).¹² But perhaps above all their work is representative of the artists themselves, and of the gigantism they have embraced.

Their lineage is species-specific: a gargantuan spawn which continues to be in demand by organisations which feel the need for an identity based on scale, image and participation. It seems to me that such large commissions have little relation with the museum collection, other than to overturn its significance. They have a much stronger relationship with the architecture of Frank Gehry, I. M. Pei or Zaha Hadid, which represents their context and their competition, and which is also couched in highly personalised terms. This brings them closer to the museum building than to its contents.

Such works might be understood to be not so much in the public realm but actually to constitute the public realm, in an age when the public realm is increasingly occupied by private interest. The meaning is

circumstantial. That they saw themselves as artists in a territory where to stake a claim for sculpture built on, and perpetuated, a discourse which had worked and was still seen as plausible, allowed this small national school to build out from the museum circuit and onto the plaza beyond.

12 The national factor can be fairly adequately accounted for in terms of Moore's exceptional success, the creation of the British Council at the same time, and the post-war strength of the British art school. It can also be situated within a later zeitgeist, largely promoted by different governmental bodies across Europe and North America, which situated art in terms of its movements and its nationalisms. This trend, very much of the 1980s, is now long gone.

not part of the artist's brief; rather he (or rarely she) will create whatever meaning will be associated with the sculpture, which is thus a kind of empty vessel, ready to be filled with ›meaning‹, or rather, with associations of success. They might count their parental affiliations in terms of



5 Anish Kapoor, ›Orbit‹, 2012, steel, 115 m, London Olympic Park

sculptors like Max Bill and Alexander Calder, whose works, even when monumental in scale, eschewed any kind of fixity of meaning, or even any kind of meaning. The continued refusal to make meaning is widely spread, whether in the work of Franz West, Tony Cragg or Jeff Koons. This is by no means an unintelligent strategy; on the contrary it is highly acculturated and reverts to Moore's post-war success.

Thus we have seen, in the last fifteen years, a growth in large-scale outdoor commissions which, to a degree, pick up on the tradition of sculpture as public monument. In fact, however, although such works are notionally public, they rarely have any public role or status. In this sense such sculptures as have been seen on the Fourth Plinth (eg. Elmgreen & Dragset; Katharina Fritsch) in London's Trafalgar Square, or Wallinger's *White Horse*,¹³ or Tony Cragg's enfilade outside the Victoria & Albert Museum, or Franz West in many places, might be seen as provocations without a voice. They resume the tradition in terms of material and form, but undercut its monumental purpose. It seems to me that they constitute a self-generating category which lies quite apart from museological norms.

IV RESOLUTION?

So: we might conclude that around 1970 sculpture is merged into the fine art collections of the museum, using its very varied media to seek greater fusion, while maintaining the right to be called sculpture.

And: that those who were perhaps the last generation of ›sculptors‹ proper have increasingly adopted scale and site as a way of appropriating ›sculpture‹ for themselves, and stepped outside the museum and beyond its remit.

Is this the end of sculpture's continuum?

★

At the same time, and notably in the last two or three years, younger artists have returned to traditional sculpture for their subject. Many of them are film-makers, and somehow the sculpture as solid object seems to act as foil to the insubstantial nature of their medium. With film,

¹³ Proposed in 2010 as a 50 m Landmark for the Ebbsfleet Valley development and for the highspeed London ›gateway‹, and promptly designated an ›angel of the south‹, the project is currently stalled.



6 Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan, ›Revolt of the Giants – Reconstructed from Reproductions‹, 2008/9, 35 mm film, 47 mins, courtesy Motive Gallery, Brussels

and its ability to blend and juxtapose separate elements it seems to me that we have a new kind of resolution, unexpected perhaps, but undeniably present. Rosa Barba's 2011 *Hidden Conference: A Fractured Play* (Pl. 14.2) shows us the classical sculptures which need restoration laid out on racks in the Musei Capitolini's conservation workshop¹⁴ high above modern Rome, while broken excerpts of conversations from New Wave Italian films interrupt the smooth tracking of the camera across the marble surfaces. Classical sculpture's appeal is perhaps not immediately obvious, but the durability of its material (stone), contrasting as it does with the vulnerability of the image, and even more strongly, of its meaning, has attracted a surprisingly large number of contemporary artists.

The film *Ultimate Substance* (2012), by Anja Kirschner and David Panos, seems to dwell in a similar way on what is enduring in the clas-

14 Other pieces, such as ›The Hidden Conference: About the Discontinuous History of Things we see and don't see‹ (2010) are set in modern museum stores, and creates more than magic out of the time-worn conceit of the museum depot.

sical world, partly by returning quite literally to its material sources.¹⁵ Another recent work, by the Dutch artists Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan, was provoked by the denial of reproduction rights to the Pergamon Frieze by the Stiftung Preussischer Kulturbesitz which owns it. Their film and collage series, *Monument to Another Man's Fatherland*, and particularly *Revolt of the Giants – Reconstructed from Reproductions* (2008/9, Fig. 6) may take as its point of departure the question of ownership, but its visual interest lies in the way in which it reprises the frieze, and its fragmentary survival, by featuring the lacunae in the frieze, drawing on over 100 different subsequent photographic reproductions, to articulate their own project.

In the summer of 2012 the Munich Kunstverein showed the *Imaginary Museum*, a small group show centred around a 1932 photograph of the same building which then housed the classical cast collection (Archaischer Saal, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, Kaufmann photo, Pl. 15.1). While a variety of contemporary artists showed works which were more or less about reproduction, collecting and nationalism, the show itself took the cast collection as its point of departure. Given that that collection had been destroyed in war (World War 2), and again in peace (the victim, like many such collections of changes in aesthetic taste), this project seems to echo the subject of this lecture: the caesurae in the sculptural tradition, and to posit a renewed possibility of restoration and repair. The new interest in reproduction no longer allows the plaster cast to be automatically dismissed as un-original, and it is the very unoriginality of sculpture which seems to attract a new generation of artists, and which will allow the tradition to be relearned and refashioned. This proposition is in itself a provocation, tending as it does towards the anonymous, the repeated and the historical. If this feeling for recuperation, which I would argue is sensible today, the age of sculpture in all its three-dimensional solidity may give way to one in which it features instead as subject and no longer as object.

I would suggest, moreover, that this can happen with modern sculptures as well as with antique sculptures, and that Kaspar Koenig's valedictory exhibition *Before the Law* (Museum Ludwig, Cologne, 2011–12, Pl. 15.2), shows how that can work. This show signalled a particularly german schizophrenia between the public and the private, the benefit

¹⁵ It was filmed in the Numismatic Museum in Athens, and in the nearby silver mines of Lavreotiki.

and the profit; and did so through sculpture. Sculpture can represent growth as well as constraint, durability and fragility, the natural and the man-made. This combination of authority and vulnerability gives sculpture its subtlety and capacity for provocation, to give voice, and to do so in many registers. The blending of the hard and the soft, the two and the three-dimensional, and the continuing fascination of the sculptural tradition makes it clear that sculpture as sculpture still has life.

FIGURES

Fig. 1 Photo: Cami Stone, Archive of Georg Kolbe Museum.

Fig. 2 Günther Becker / © documenta Archiv.

Fig. 3-4 © Tate, London 2014.

Fig. 5 London Legacy Development Corporation.

Fig. 6 Courtesy the artists and Motive Gallery, Brussels.

Pl. 13 © The Henry Moore Foundation, photo: Roger Sinek.

Pl. 14.1 © The Henry Moore Foundation archive / Reproduced by permission of The Henry Moore Foundation.

Pl. 14.2 Courtesy Vistamare, Pescara.

Pl. 15.1 © Ulrich Gebert.

Pl. 15.2 Achim Kukulies, Dusseldorf.

LITERATURE

Curtis 2007

P. Curtis, *Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture* (London 2007; Los Angeles 2008).

Martini 2011

A. Martini, *Scultura Lingua Morta e altri scritti* (Milan 2011).

GEORG BRAUNGART (TÜBINGEN)

»WIR KANNTEN NICHT SEIN UNERHÖRTES HAUPT«: SKULPTUR UND POESIE IN DER NEUZEIT ZWISCHEN PRÄSENZ UND IMAGINATION

›Ut pictura poesis‹: In the early modern period poetics and the visual arts have had a quite constructive intersemiotic relationship. They were in dialogue with each other, particularly painting (and the graphic arts) with literature. They borrowed their modes of representation from each other. This relationship changed in the mid-18th century when the ›different‹ qualities of human sense and the appropriate art forms were being reflected upon under the auspices of sensualism and sentimentalism. Since Lessing's ›Laocoon‹ of 1766 distinctions rather than commonalities (such as mimesis) have become the central question and the branched history of competition between the arts (like the one long carried out between painting and sculpture) branched again.

Part of the debate was concentrated on ›Sculpture‹ (which is also the title of Johann Gottfried Herder's 1770 essay, subtitled ›Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream‹), while a new controversy was being established. If one disregards music, the contrast between the competing art forms of poetics and sculpture now could hardly be greater: the light, airy, almost immaterial poem, which embraces realities only in subjective reflections and evocations, versus the heavy statue, which – as a testimony to hard physical labor – appears before the eye with a massive bodily presence. In its concrete, immediate existence sculpture signifies authenticity whereas poetry stands for freedom of imagination. Where stone and language meet an asymmetrical interaction begins between a fixed structure on the one hand and a process on the other, between presence and difference, demonstrating and interpreting. The statue increasingly becomes the embodiment of semiotic authenticity attested by the sense of touch. If a literary text, however, takes a work of art as its subject, poetics is almost necessarily in competition with this work, trying

to take advantage of the larger semiotic potential of its wide-ranging imagination (which was already Lessing's argument). On its way to the modern age, poetry thus freed itself from the suspicion of being merely ›ekphrasis‹ and established the figure of transgression. The emotionalization and eroticization in the reception of statues as it occurs in Winckelmann or Herder constitutes an intermediate stage that henceforth existed as an option.

The fragment is a special case as its very fragmentation is a signal that unmistakably refers to a semiotic break or gap: according to romantic and post-romantic notions – as early, in fact, as Schiller – the ›fragment of a sculpture‹ or the ›sculpture as fragment‹ in and of itself called for its imaginative extension or completion. In the fragment, totality as constituted through constructive imagination is closely associated with the power of presence ›embodied‹ by the sculpture. In many cases an aspect of the philosophy of history comes into play here: The fragment is not any longer what it used to be – and not yet what it (again) could be.

Modernism intensified this constellation insofar as the fragment altogether became an aesthetic paradigm that was also the subject of symbolist poetry: I refer to Rainer Maria Rilke's encounter with Auguste Rodin in which the sheer positivity of the solid sculptor's products is in juxtaposition with the extremely fugacious poems of the ›poeta‹ vates, i. e. the poet as a prophet and a bard. Namely for Rilke this heralds a newly productive relationship between the visual arts and poetry. Even in a grammatical form of negation poetics magically evokes the power of a formerly religious statue: ›We did not know his incredible head‹ – the first verse of Rilke's famous sonnet *Archaic ›Torso‹ of Apollo*.

On the basis of these problems this article discusses exemplary cases of the modern reception of sculpture in Germany, focusing on Winckelmann, Herder, Schiller, Goethe, Conrad Ferdinand Meyer and Rainer Maria Rilke.

I EINLEITUNG

Gedicht und Skulptur: In ihrer je spezifischen Ästhetik sind diese beiden Kunstformen – jenseits historischer Differenzierungen und Konkretisierungen – offenbar besonders gegensätzlich. Hier das Feste, Statische, Massive und Dauernde – dort das Leichte, Flüchtige, Punktuelle. Die Skulptur ist durch eine semiotische Struktur gekennzeichnet, die auf Präsenz und auf die Unmittelbarkeit von Sinn setzt, während das Gedicht, als sprachliches Gebilde und sprachlicher Prozess, mit einer sukzessiven, ja vielleicht gar aufschiebenden Sinnproduktion

assoziiert wird. Das Verhältnis zwischen den Produkten der Bildhauerei einerseits und der Dichtung andererseits ist zwar ein Spezialfall der vielfältigen Möglichkeiten von Interrelationen zwischen den Künsten, in ihrer Spezifik und auch in ihren Gemeinsamkeiten,¹ es ist aber zugleich ein prototypischer Fall – gehört doch das Epigramm, als Aufschrift auf einen Gegenstand, ein Grabmonument, eine Herrscherstatue, mit zu den ältesten Gedichtformen. Dass idealtypische Konstruktionen wie die hier angesprochene in jeder Hinsicht, historisch wie kulturell, differenziert und modifiziert werden müssen, versteht sich von selbst. Aber man wird doch festhalten können, dass sich das Gedicht, welches ein Werk der Bildhauerei thematisiert, in irgendeiner Weise auf eine Metaebene begibt und nicht wie das Kunstwerk unmittelbar auf ›Realität‹ im Sinne der alteuropäischen Mimesis-Tradition referiert. ›Morphomatisch‹ gesehen,² geht es also nicht einfach um die Überführung einer in der Plastik³ formgewordenen ästhetischen Idee (Kant) in eine andersgeartete semiotische Struktur⁴ (das Gedicht) – wie verändert auch immer. Vielmehr wird man von einer ›Anreicherung‹ einerseits und einer ›Verarmung‹ andererseits ausgehen müssen, deren terminologische Präzisierung zu berücksichtigen hätte, dass das Gedicht mit konventionellen Zeichen funktioniert und sinnlich ärmer erscheint, zugleich aber durch die Tatsache, dass es (mehr oder minder explizit) immer auf ein Exemplar einer anderen Kunstform und damit auf ein anderes semiotisches System reagiert, auch metapoetische (bzw. ästhetiktheoretische) Momente enthalten muss. So kann man zugespitzt sagen, dass jedes Skulpturengedicht – zumindest in der europäischen Neuzeit – zugleich ein Stück Kunsttheorie enthält. Zudem erlaubt sich das Gedicht nicht selten eine imaginative Überschreitung dessen, was der Betrachter unmittelbar vor sich zu sehen vorgibt, hin auf Geschichte, Zukunft,

1 Einen Überblick über das eigentlich nicht mehr zu überblickende Gebiet (Paragone, Laokoon-Problem, Bildgedicht, Mediensemiotik usw.) gibt – bezogen auf die Literatur – Weisstein 1992; immer wieder einschlägig und umfassend, leider aber auch sehr unübersichtlich: Kranz 1981a. b.

2 Vgl. hierzu die beiden programmatischen Studien von Blamberger 2011 und Boschung 2011.

3 Die Unterscheidung zwischen Plastik (als ›von innen heraus‹ durch formbares Material entstanden) und Skulptur (als aus massivem Material – Stein etc. – herausgeschlagen) vernachlässige ich hier.

4 Ludwig Jäger hat hierfür den glücklich gewählten Terminus ›Transkription‹ verwendet; vgl. etwa Jäger 2012.

auf die Innerlichkeit des Gefühls oder auf konkrete Handlungen. Das soll an wenigen Beispielen in diesem Beitrag am Ende ansatzweise gezeigt werden. Zunächst aber soll die ›Aufladung‹ der Skulptur mit Zuschreibungen von Authentizität, Präsenz und Dauer, wie sie im 18. Jahrhundert erfolgen, an einigen wenigen Stationen herausgearbeitet werden.

II KOOPERATION STATT KONFRONTATION: WORT UND BILD IN DER FRÜHEN NEUZEIT

Leibhafte Wahrheit – mit dieser suggestiven Formel umschreibt der Weimarer Generalsuperintendent Johann Gottfried Herder 1778 in seiner genialen Theorie der Bildhauerei, die er als einer der ersten (wenn nicht als der erste überhaupt) mit dem Terminus *Plastik* bezeichnet, seinen Gegenstand. *Leibhafte Wahrheit*: Damit ist der ganze große Anspruch beschrieben, mit dem Herder diese zentrale Kunstgattung – soll man sagen: belastet?⁵

Worum geht es genau? Schon 1769 hatte sich Herder – noch als Jungpfarrer und Hilfslehrer in Riga – im *Vierten Kritischen Wäldchen* eine Kritik von Lessings Grenzbestimmung zwischen Malerei und Poesie von 1766 vorgenommen, genauer: Er hatte eine aus seiner Sicht dringend nötige Differenzierung ins Auge gefasst. Bereits Lessings Zeitgenossen war aufgefallen, dass dieser zwar von Malerei zu handeln verspricht, dann aber eigentlich vor allem Skulpturen analysiert,⁶ allen voran den titelgebenden *Laokoon*.⁷ Genau hier setzt Herder an, indem er eine neue Grenzziehung etabliert: Die zwischen Malerei und Bildhauerei. Dabei argumentiert er aber nicht, wie Lessing, von den verwendeten Zeichensystemen (Worte und Bilder) her, sondern von dem jeweils in der Rezeption tätigen Sinnesorgan: Auge und Hand! Darauf werde ich gleich noch genauer eingehen, hier sei vor allem zunächst die Formel von der *leibhaften Wahrheit* kommentiert: Bildhauerei hat es also mit der – das Wortspiel sei erlaubt – *nackten Wahrheit* zu tun, nicht mit Fiktionen, Illusionen oder unterhaltsamen Geschichten. Und diese Wahrheit ist *leibhaft*: Sie wird nicht semiotisch codiert und dann übermittelt, ›kom-

⁵ Zu Herders Theorieentwicklung im Kontext seiner Zeit vgl. insgesamt Braungart 1995, 55–107.

⁶ Körner 2011, 186.

⁷ Die weitaus beste, sehr knize Darstellung zu Lessings *Laokoon* findet sich in Fick 2010, 257–288.

muniziert, sondern sie wird zunächst einmal *verkörpert*. Mit großem Pathos macht Herder deutlich, dass es ihm bei der Skulptur ums Ganze geht: Spiel, Artistik, *Nutzen und Ergötzen*, *prodesse* und *delectare* sind hier nicht von Interesse, sondern schlicht und einfach: Wahrheit. Die Alternative, ein symbolisch-allegorisches Verständnis von Kunst, wird von Herder polemisch abgewiesen:

»Wie weit ists mit der Kunst der *leibhaften Wahrheit* gekommen, wenn sie keine *leibhafte Wahrheit* mehr hat, wenn sie statt des großen Seelendurchwebten Ganzen nach einem Schmetterlinge von Witz, von *Bedeutung* hascht, der *um*, oder *neben* oder über ihr schwebel!«⁸

Die Skulptur, die nicht auf höheren oder tieferen Sinn verweist, sondern in ihrer fühlbaren Authentizität, in ihrer schlichten Gegenwart, in sich ruhend einfach da ist: In dieser Konzeption kulminiert bei Herder ein Ideal von Bildhauerei, das nicht mehr nur Kunsttheorie ist, sondern in einem strengen Sinne *anthropologische Ästhetik* – und umgekehrt ästhetische Anthropologie. Denn an einer ästhetisch motivierten Umwertung der psychologischen Anthropologie liegt ihm genau so viel wie an einer sensualistisch-anthropologischen Fundierung der Bildhauerkunst und damit der Ästhetik.

Bis zu diesem Einschnitt in der Geschichte der Theorie der bildenden Künste, markiert durch Lessings schroffe Grenzziehung und durch Herders energische Anthropologisierung, verbunden mit einer ebenso energischen Aufwertung der Plastik, ist die Geschichte der Künste in ihrer Interrelation durch zwei Charakteristika geprägt: Zum einen durch den Wettstreit zwischen Bildhauerkunst und Malerei, der, folgt man den Traktaten in der Frühen Neuzeit, tendenziell für die Malerei entschieden wird (unter anderem wegen ihrer Fähigkeit, ihrerseits die Skulptur zu thematisieren, und überhaupt wegen ihrer größeren ›Geistigkeit‹),⁹ zum anderen durch ein relativ friedliches Miteinander von Poesie und bildender Kunst, geleitet und begleitet durch die (missverstandene) berühmte Formel des Horaz: *ut pictura poesis*.¹⁰ Die Poesie ist wie ein

⁸ Alle Zitate aus *Plastik 1* (1770) / *2* (1778) und *Kritische Wälder: Viertes Wäldchen* erfolgen nach der Ausgabe von Pross (Herder 1987), hier 539 f. (*Plastik 1778*) [Die Hervorhebungen sind von Herder].

⁹ Hier vereinfache ich unzulässig; vgl. insgesamt aus der unüberschaubaren Forschung: Körner 2011, 173–192; Mai – Wettengl 2002; Hessler 2013.

¹⁰ Hor. ars 361 f.

Bild, oder wie man in der Poetik des 17. Jahrhunderts treuherzig sagt: »Es wird die Poëterey ein redendes Gemähl / das Gemähl aber eine stumme Poëterey genennet.«¹¹

In der frühneuzeitlichen Emblematik kooperieren bildende Kunst und Poesie, Bild und Wort, zum Zwecke der Steigerung didaktischer Wirksamkeit auf das Schönste miteinander: »Als Argumentationsform ist das Emblem in seiner Doppelung von Zeigen und Erklären, Demonstrieren und Bestätigen strukturell affirmativ. Wort und Bild sollen, im Emblem derart vereint, sich gegenseitig in der Wirkung steigern, die *subscriptio* bekräftigt und wendet an, das Bild fesselt und beglaubigt.«¹² Noch in der Emblematik ist das pragmatische Modell vom Gedicht, vom Epigramm als Auf- bzw. Inschrift normativ prägend. In den Epigrammen des Faustus Sabaeus aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (als ein Beispiel für viele) wird diese Modellsituation zwar vorausgesetzt, aber zugleich auch überschritten; sie sind zwar noch erkennbar in ihrer (fiktiv) kommunikativen Struktur an der pragmatischen Situation des Epigramms orientiert, gerieren sich aber nicht mehr eindeutig als Verse, die als Aufschrift dienen könnten, als imaginäre Inschrift, sondern sie reagieren gleichsam auf das als präsent gedachte Bildwerk. Das wird deutlich an der expressiven Reaktion auf den Anblick des teilweise fragmentarischen Kunstwerks des Apoll im Statuenhof – und auch an der auf ein argutes Wortspiel am Schluss setzenden historischen Reflexion. In solchen Konstellationen sind Statuenepigramme in Renaissance und Barock immer von der Idee der Kooperation, von einer friedlich-dialogischen Kommunikation zwischen Bildwerk und poetischem Text geprägt: Die Verse kommentieren die Skulptur, die in ihrer impliziten Positivität zwar bedeutend ist, aber durchaus noch der expliziten Deutung offen steht. Sabaeus schreibt also über den Apoll vom Belvedere, auf den Verlust der Hände bzw. Unterarme anspielend:

In Statuam Apollinis Palatini
 Corpore quam pulcher Titan tam percitus ira est:
 Intendunt, spirant bracchia et ora minas.
 Quem nisi pontificum exarmasset cura, timeret
 nunc Niobe iratum facta lapis lapidem.

11 Harsdörffer 1975 [1650], III, 101. – Zum Gesamtkomplex präzise und knapp: Fick 2010, 266–267.

12 Braungart 1985, 236; vgl. Braungart 2002.

Übersetzung:

Auf die Statue des Apoll vom Palatin

*Schön, wie der Titan im Körperlichen ist! So durchschüttelt von Zorn:
Es schleudern, es atmen Drohungen Arme und Antlitz!
Wenn ihn nicht die Fürsorge der Päpste entwaffnet hätte,
müsste Niobe jetzt noch, obschon zu Stein geworden, den zornigen Stein
fürchten.¹³*

Durch die ironische Kommentierung gelangt das Epigramm, ausgehend von der Betroffenheit über die vollkommene Gestaltung des Körpers, weit über die schiere Ekphrasis hinaus. Es scheint gar, als sei die bloße verbale Verdoppelung überhaupt nicht angestrebt bzw. müsse um der Pointe willen geradezu vermieden werden. Ein weiteres Epigramm, auf einen Satyr, inszeniert umstandslos einen Dialog mit dem Bildwerk:

In Imaginem Aeneam Satyri
Dextra Uvam Et Sinistra Utriculum Tenentis
Et Caelum Suspicientis.

»Quid, satyrisce, rogas oculis in sidera?« »Aperto
ore Jovi vellem dicere et aera vetant:
»Uva merumque mihi est – sitiolo Rex, solve!« »Ligavit
labra manusque Myron, arcet et aere sitim.«

Übersetzung:

*Auf ein bronzenes Standbild eines Satyrn,
der in der Rechten eine Traube, in der Linken einen Weinbehälter hält
und zum Himmel blickt.*

»Worum bittest du, Satyrknabe, die Augen gen Himmel gerichtet?«
»Offenen Mundes würde ich gern Juppiter sagen, und doch verwehrt
dies das Erz:
»Eine Traube und Wein, die habe ich – doch mich dürstet!« König,
erlöse mich!« »Es hat gefesselt Lippen und Hände dir Myron, aber das
Erz wehrt doch dem Durst!«¹⁴

13 Text und Übersetzung: Sabaeus 2009 [1556], 10.

14 Sabaeus 2009 [1556], 10 f.

Hier wird sehr deutlich das Diktum von der Poesie als redendem Gemälde ›umgesetzt‹ und wörtlich genommen: Das Epigramm bringt das Bildwerk direkt zum Sprechen, ohne dies jedoch agonal (wie im Paragone) anzulegen.

An diesen Beispielen wird deutlich, wie entspannt sich das Verhältnis von Poesie und Skulptur in der Renaissance und im Barock in humanistischer Tradition darstellt: Es geht um ein durchaus auf die semiotische *Spezifik* rekurrerendes Verhältnis dann aber der gegenseitigen *Stützung* von bildender Kunst und Poesie.

Insgesamt gesehen, scheint die Lyrik der Frühen Neuzeit, auch die lateinische im Humanismus, nicht wirklich intermedial oder intersemiotisch offen gewesen zu sein. Die Gattungskonventionen lassen eigentlich fast nur beim Epigramm eine Öffnung von der Poesie hin auf andere Künste zu, und beim Epigramm wiederum ist durch das Modell der pragmatischen Situation diese Öffnung gattungskonstitutiv. Andreas Gryphius macht aus der Konstellation ein witziges *Concetto*:

An Cajum über sein steinern Bild

Recht hawt man dich aus Stein/ gleich gibt / gleich wie man
spricht/

Du warest vor ein Stein / doch Stein gibt nach/ du nicht.¹⁵

III LESSING CONTRA WINCKELMANN: DAS POSTULAT DER ÜBER- LEGENHEIT DER POESIE

Dass sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts hier einiges ändert, liegt an einer Kampfschrift, die Gotthold Ephraim Lessing 1766 herausbrachte und in der er die Eigenständigkeit, ja eigentlich die Überlegenheit der Poesie gegenüber der Malerei behauptete und vor allem mit philologischen Mitteln zu belegen versuchte. Ob es sich dabei angesichts des Siegeszuges der von Winckelmann so maßgeblich angestoßenen Antikebegeisterung bei Lessing schon fast um ein Rückzugsgefecht handelte, kann man diskutieren. Jedenfalls setzt Lessings Alternativkonzeption mit einem Frontalangriff auf Winckelmann an, den er gleich

¹⁵ Gryphius 1663, 45 Nr. 46.

zu Beginn in extenso zitiert, und zwar die gesamte Passage über die Laokoon-Statue:

»Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzt Herr Winkelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. ›So wie die Tiefe des Meeres«, sagt er, »allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe bei nahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein, usw.«¹⁶

Soweit Lessings Zitat aus Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755. Der Erfolg Winckelmanns, der mit dieser Programmschrift auch ein letztlich erfolgreiches öffentliches Stellengesuch publiziert hatte, was übrigens auch Lessing elf Jahre später mit seinem *Laokoon* anstrebte, hatte ihn

16 Lessing 1990 [1766], 19 f.

offenbar provoziert. Bekanntermaßen hat Lessing an die Stelle einer letztlich ethischen Ästhetik, wie wir sie bei Winckelmann finden (das stoische Ideal der Magnanimitas – *stille Größe* – und das neuplatonische Ideal der Einfachheit – *edle Einfalt*), eine medientheoretische oder vielmehr, präziser, eine auf das jeweilige semiotische System rekurrierende Ästhetik zu setzen versucht.¹⁷

Lessings also 1766 erschienene Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen zwischen Malerei und Poesie* gibt ja schon im Titel zu erkennen, dass es auch um das Abstecken von Territorien zwischen zwei Formen der Kunst geht. In der Gesamttendenz soll in gewisser Weise der Vorrang der Poesie vor der Malerei plausibel gemacht werden, was im Kontext der zeitgenössischen Kunstpraxis wohl durchaus gelungen ist. Die Rezeption, die den Text zum Schulklassiker machte, scheint das zu bestätigen. Wilfried Barner hat die Grundthesen prägnant so zusammengefasst: »Die Malerei verwendet Figuren und Farben im Raum, die Poesie artikuliert Töne in der Zeit; in der Malerei herrscht das Prinzip der Koexistenz oder Simultaneität, in der Poesie das der Sukzession; die Gegenstände der Malerei sind ›Körper‹, die der Poesie ›Handlungen‹; die Malerei bedient sich ›natürlicher‹, die Poesie ›willkürlicher‹ Zeichen.«¹⁸

Lessing hat sich mit der Überzeugung auseinanderzusetzen, und er teilt sie selbst, dass Bilder, als Zeichen betrachtet, authentischer sind: ein Gedanke, der – mit Fundamenten in der Antike, in der aristotelischen Vorstellung vom Siegelring, der sich im Wachs abdrückt, ebenso wie in der platonischen Ideenlehre – die Erkenntnistheorie der ganzen frühen Neuzeit durchzieht und auch noch in moderner Psychologie erscheint. Bilder prägen sich besser ein, sie sind eindrücklicher, näher am Gegenstand. Lessing jedoch wendet dies nicht gegen die Wortsprache, nicht gegen die Poesie, sondern er entwickelt daraus gerade seine medien-spezifische Ästhetik, die für die Poesie durchaus einen Punktsieg erbringt. Dass die Sprache der Worte – als sukzessiv verfahren – per se schon weniger ›lebhaft‹ ist, dass sie statt »natürlicher« »nur‹ willkürliche Zeichen verwenden kann: Das ist genau ihre Chance. So kann sie ein viel weiteres Feld zur Darstellung bringen als die Malerei, die gerade aus Gründen der ›Lebhaftigkeit‹ sich Grenzen auferlegen muss. Und nicht nur der Gegenstandsbereich ist viel weiter, auch die Reichweite innerhalb des einzelnen poetischen Textes: Weil Poesie ›Handlungen‹ – in

¹⁷ Das Folgende, z. T. wörtlich nach: Braungart 2005a, 114 f.

¹⁸ Wilfried Barner, im Kommentar zu Lessing 1990 [1766], 665.

der Bedeutung des 18. Jahrhunderts allgemeiner gemeint: Prozesse, Abläufe – darstellt, kann sie eben besonders auch Zusammenhänge stiften, die weit über eine einzige Situation hinausreichen.

Und was vielleicht am wichtigsten ist: Die Rolle der Einbildungskraft. Der Maler muss für seine Darstellung – so Lessing – den vielzitierten ›prägnanten Moment‹ wählen, der noch nicht das Höchste etwa des Schmerzes zeigt, sondern ihn nur in sich birgt, erahnen lässt und der Einbildungskraft des Rezipienten zur Vergegenwärtigung anheimstellt. Die Produktivität der Phantasie des Zuschauers wird so zu einem entscheidenden Kriterium ästhetischer Qualität. Doch während der Raum für die Einbildungskraft in der Malerei vom Künstler geschaffen wird, ist er in der Poesie medienbedingt. So erst ist es verständlich, wenn Lessing von der »weitem Sphäre der Poesie«, dem »unendlichen Felde unserer Einbildungskraft« und schließlich von der »Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne dass eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit tun würden.«¹⁹ Beziehungsreichtum: Unter diesem Stichwort könnte man die Vorzüge der Poesie zusammenfassen, Beziehungsreichtum, der gerade in der Distanz begründet ist, die im sukzessiv und nicht analog oder auch *simultan* verfahrenen Medium liegt.

Eine Pointe dieser Konstellation liegt darin, dass Lessing seine Thesen zwar über die Malerei aufstellt, dass er aber seine Argumentation von einer altertumswissenschaftlichen Debatte aus und an einem altertumswissenschaftlichen Gegenstand entwickelt, und zwar eben nicht an einem Gemälde – von Rembrandt, Rubens oder Caravaggio etwa –, sondern an einer Skulptur.

Der Philologe, als welcher sich Lessing zeitlebens verstand, spricht hier polemisch den Kunstliebhaber Winkelmann an, der sich mit seinem begeisterten Zugriff auf die griechische Antike für viele Funktionen empfohlen hatte und seit drei Jahren, seit 1763, Generaldirektor der römischen Antiken war: »Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.«²⁰

¹⁹ Lessing 1990 [1766], 60 f.

²⁰ Lessing 1990 [1766], 18.

Und diese *Gedanken* enden damit, dass Lessing die bildende Kunst, denn die meint er im Allgemeinen, auf den Moment festlegt, den er gleichwohl recht anspruchsvoll zum ›prägnanten Moment‹ erhebt, welcher eine Geschichte ahnen lässt und die Einbildungskraft des Rezipienten anregt. Die Poesie allerdings, die mit Worten und somit mit konventionellen Zeichen ohne innere Verwandtschaft mit ihrem Gegenstand arbeitet, benötigt eben deshalb ohnehin schon Einbildungskraft – im semiotischen ›Normalbetrieb‹, könnte man sagen. Für unseren Zusammenhang bleibt festzuhalten, dass Lessing dem Bildwerk, allerdings noch ohne dies für die Skulptur ausdrücklich und im Besonderen festzuhalten, größere Authentizität zugesteht, gerade auch in zeichentheoretischer Hinsicht. Winckelmann allerdings hatte inzwischen seine *Geschichte der Kunst des Altertums* (erstmalig 1764) erscheinen lassen, in der er eine zuvor nicht erfahrene Erotisierung der Kunstrezeption vollzog.

IV JOHANN GOTTFRIED HERDERS AUFWERTUNG DES TASTSINNS ZUR ›LEIBHAFTEN WAHRHEIT‹

Hier knüpft Johann Gottfried Herder an.²¹ Er entwickelt in seiner Schrift *Plastik* von 1770 bzw. 1778, auf die hier vor allem eingegangen werden soll, eine sensualistische Theorie der Bildhauerkunst, in der er als Konsequenz aus seinem Modell der Entwicklung der sinnlichen Ausstattung eine sinnesspezifische Ästhetik entwickelt, deren Konsequenzen in den Fachdebatten der philosophischen Ästhetik wohl noch immer nicht zur Gänze ausgelotet sind. Als eine Konsequenz dieser sinnesspezifischen Ästhetik berührt Herder die Frage, ob der Liebhaber der Plastik diese, wie es in der Konsequenz seines Ansatzes liegen könnte, tatsächlich betasten sollte. Er verneint dies, möchte aber insofern dem Tastsinn Gerechtigkeit widerfahren lassen, als er postuliert und als Ideal darstellt, dass der Sehsinn, der sich statt auf ein Gemälde auf eine Plastik richtet, immerhin als vom Tastsinn belehrter Sinn geriert; dass er also nicht vergisst, von wem er das Wissen über Körper überhaupt haben kann. Das bedeutet, Herder verlangt ein haptisch-energetisch aufgeladenes Sehen.²² Ich zitiere aus der zweiten Fassung des Textes aus dem Jahre 1778, der ersten, die Herder selbst veröffentlicht hat:

²¹ Zum Folgenden vgl. Braungart 2005b.

²² Braungart 1995, 86 f.

»Seht jenen Liebhaber, der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu *schauen* als ob er im Dunkeln *taste*? Er leitet umher, sucht Ruhe und findet keine, hat keinen Gesichtspunkt, wie beim Gemälde, weil tausende ihm nicht gnug sind, weil, so bald es eingewurzelter *Gesichtspunkt* ist, das Lebendige Tafel wird, und die schöne runde *Gestalt* sich in ein erbärmliches *Vieleck* zerstücket. Darum gleitet er: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu fassen. Sie hat's! die Täuschung ist geschehn: es lebt, und sie fühlt, daß es lebe; und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle.«²³

»sein Auge ward Hand«: Das ist die ›plastische Rezeption‹ von Kunst, die nicht regressiv ist, sondern anthropologisch fundiert. Darauf ist gleich zurückzukommen. Mit »fühlendem Aug« zu sehen, wie es in Goethes Fünfter Römischer Elegie später heißt:²⁴ Das ist also präzise Herders Ideal der Kunstrezeption, bezogen auf die Plastik. Mit »fühlendem Aug« zu sehen: Das bedeutet im Kontext des Gedichts und des Zyklus' zugleich eine deutliche erotische Aufladung des Sehannes. Herders Philosophie der 70er Jahre wertet, das wurde mannigfach in der Forschung gezeigt,²⁵ den Tastsinn gegenüber den anderen Sinnen – besonders gegenüber dem traditionell ›philosophischsten‹ der Sinne, dem Sehsinn – auf. Doch bei Herder wird die Rehabilitierung des Tastsinnes nicht allein philosophisch-systematisch, sondern auch anthropologisch-ontogenetisch begründet. In sehr suggestiven poetischen Formulierungen stellt Herder dar, wie sich das Kleinkind in seinem allerersten Zugang zur Realität tastend seine Welt erschließt und einen ersten ›Begriff‹ von ihr bekommt – dies sind Überlegungen, mit denen Herder bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gewirkt hat:

²³ Herder 1987, 474.

²⁴ »Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt; / Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt. / Und belehr ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens / Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab? / Dann versteh ich den Marmor erst recht; ich denk und vergleiche, / Sehe mit fühlendem Aug«, fühle mit sehender Hand.« – Goethe 1988, 157.

²⁵ Im Folgenden beziehe ich mich auf das ausführliche Herder-Kapitel in Braungart 1995, 55–107.

»Kommet an die kleine Grashöhle, wo der Säugling einer so genannten Wilden spielt: seine freie Höhle wird ihm mehr Werkstätte von Naturkännnissen, als unsre bequeme moderne Wiege. Da steht der kleine Experient und tastet und wägt und mißt mit Händen und Füßen sehend und fühlend, um sich die ersten Begriffe von Gestalt, Größe, Raum, Entfernung, Beschaffenheit der Körper um ihn zu sichern. Seine erste Kännntnis ist eigentlicher Begriff, Ideen durchs Gefühl: seine kleinen tastenden Hände sind ihm die ersten Organe der Weltwissenschaft und Naturkunde.«²⁶

Herder geht es im Hinblick auf sein ästhetiktheoretisches Konzept darum, das im Laufe der Entwicklung eines Individuums entstandene Knäuel der verschiedenen Sinne zu entwirren, und – deutlich im Gefolge Lessings – eine sinnesphysiologisch fundierte Grenzbestimmung zu liefern. Herder charakterisiert den Sehsinn als den klaren, hellen, den ›deutlichen‹ Sinn, der aber nur ›flache‹ Bilder liefern könne. Auf der anderen Seite wird der Tastsinn, an Schnelligkeit und Klarheit dem Sehsinn unterlegen, aber in seinen spezifischen Qualitäten anerkannt: Er ist der Inbegriff von Authentizität. Das heißt auch, dass mit dem ›Gesicht‹ das Paradigma der Aufklärung in seine Schranken verwiesen wird. »Der Tastsinn ist nicht allein schwerfällig, dunkel und langsam, er ist vor allem auch gründlich, authentisch und wahr.«²⁷ Variantenreich spielt Herder diesen Gedanken durch, wobei immer beide Aspekte, der wahrnehmungsphilosophische ebenso wie der ontogenetisch-entwicklungspsychologische, im Blick sind. Der letztgenannte Aspekt erhält eine subjektphilosophische Wendung, denn ebenso wie sich die *Welt* des Individuums aus der Taktilität konstituiert, konstituiert sich das *Subjekt* als Korrelat dieser Welt auch selbst aus der Tasterfahrung.

Wird nun die Tasterfahrung, wie gezeigt, auf das Kunstwerk, die Statue bezogen, dann vollzieht sich beim ›Liebhaber‹ der Kunst das Wunder der Belebung der Statue wie im Pygmalion-Mythos, und zugleich wird auch der Betrachter ›belebt‹. Herder liefert in diesem Zusammenhang eine physiologisch fundierte Theorie der Einfühlung, die bis in die ästhetischen Konzeptionen des frühen 20. Jahrhunderts hinein rezipiert wurde. Aus der Beschreibung der Vorgänge bei der Rezeption von Kunst lassen sich, so führt es Herder eindringlich vor, durchaus

26 Herder 1987, 408 [aus der Fassung der *Plastik* von 1770].

27 Braungart 1995, 76; vgl. hierzu insgesamt grundlegend Adler 1990.

auch Kriterien für die formende Hand des Bildhauers ableiten. Kurz gesagt, geht es darum, das physiologisch Angenehme, das den Nerven Förderliche, als Kriterium des Schönen in der Bildhauerei zu etablieren. Und das führt, ähnlich wie bei Lessing, der mediensemiotisch (und nicht sinnesphysiologisch) argumentiert, letztlich zu einer klassizistischen Ästhetik. Und ganz ähnlich wie Lessing arbeitet Herder auch mit einer latenten Dezenzforderung:

»Die häßliche und ekelhafte Bildsäule, die ich in Gedanken betaste, und unaufhörlich in dieser Verzerrung, in dieser Unnatur fühle; wird mir widerlich. Statt das Schöne zu finden, komme ich auf Brechungen des Körpers, die ein kaltes Zittern durch die Glieder jagen: ich fühle in dem Augenblick dieses verzerrenden Bruches, eine disharmonische Schwingung meiner Gefühlsnerven, und gleichsam eine Art innerlicher Zerstörung meiner Natur.«²⁸

Weil der Tastsinn so authentisch ist, schließt er, wenn er eine angenehme Erfahrung – verstanden als sensualistisch konzipierte ästhetische Erfahrung – liefern soll, nicht allein die Darstellung des Hässlichen aus, sondern eigentlich jede Art von Naturalismus. Hierin liegt der Klassizismus speziell von Herders Ästhetik begründet.²⁹ Und was auf derart authentische Weise über den Tastsinn ›vermittelt‹ wird, ist eine noch im Hässlichen extrem authentische Statue.

Berühmt – und sehr charakteristisch – ist jene Stelle, an der Herder gegen den manieristisch-realistischen Batholomäus von Marco d’Agrate (ca. 1500 – nach 1571, Abb. 1; Taf. 16) im Mailänder Dom polemisiert:

»Wenn der heil. *Bartholomäus* da halbgeschunden, mit hangender Haut und zerfleisctem Körper vor mich tritt, und mir zurufft: *non me Praxiteles fecit, sed Marcus finxit Agrati!* und ich soll seine schreckliche natürliche Unnatur durchtasten, durchfühlen; – grausamer Gegenstand, schweig’ und weiche! Kein Praxiteles bildete dich, denn er würde dich nie haben bilden *wollen*. Dich, wie du bist, aus dem Steine hervorzufühlen, hervorzuschinden, welcher Grieche würde das vermocht haben?«³⁰

²⁸ Herder 1987, 119 [aus dem *Vierten kritischen Wäldchen*, 1769].

²⁹ Vgl. zu diesem Thema vor allem Pfothenhauer 1991.

³⁰ Herder 1987, 491 [aus der *Plastik*-Fassung von 1778].



1 Marco d'Agrate, Bartholomäus, 1562, Marmor, Mailand, Dom, Detail

Sujets dieser Art sind für den Tastsinn und damit für die Plastik ungeeignet, denn die Authentizität der haptischen Erfahrung lässt keine Fiktion, kein Spiel zu. Herder hatte ja gezeigt, dass die Erfahrung des Gegenstandes und die Erfahrung des sich im Tasten wiederfindenden Ichs ein und dieselbe Erfahrung sind. »Das Fühlen des Objekts ist zugleich das Fühlen des Tastorgans und damit des Tastsubjekts selbst. Deshalb gibt es für die Plastik keine Mimesis, keine Fiktion, sondern nur unmittelbare körperliche Präsenz«,³¹ direkte physiologische Wirkung.

Herders ästhesiologische Ästhetik der Bildhauerei zeugt nun, und das ist für die Interrelation zwischen Skulptur und Poesie zentral, eine Sprache, die selbst gleichsam ›tastet‹, die also in ihrem rhetorischen Habitus durch die Präsenz des Körperlichen im Marmor vital, ja erotisch angereichert erscheint.³² So ist nicht nur Blick des Liebhabers auf die

³¹ Braungart 1995, 85.

³² Hier steht natürlich die Theoriedebatte vor allem des 17. und 18. Jahrhunderts im Hintergrund, welche vom Bildhauer als Ideal fordert, der Stein müsse seine spezifische Stofflichkeit vergessen machen. Vgl. dazu etwa Körner 2011, 269 (zu Bernini).

Plastik so, ›als ob er taste‹, sondern auch seine Sprache. Ein prägnantes Beispiel ist die Beschreibung des Borghesischen Hermaphroditen aus Herders Italienischem Reisetagebuch:

»Andrer Hermaphrodit liegt auf der linken Seite, das Auge sanft geschlossen. Er liegt auf dem rechten Arm, der unter dem Haupt ist, die Finger gehen ruhig auseinander, der Ellbogen dem Haupt gleich, so daß der Kopf vor der Hand ruht. Das Haar jungfräulich hübsch gearbeitet. Der linke Arm auf dem Kissen: sie stützt sich auf ihn etwas, die Finger wollüstig auseinander, das Gewand, das unter ihm liegt, deckt etwas von diesem Arm unter dem Ellbogen, daß die Hand wie hervorkommt. Nun zieht sich der Rücken sanft von der linken zur rechten Seite, daß das Rückgrat in ungemein schöner Linie läuft. [...] Eine ungemein wollüstige Stellung, die recht einladet, nach hinten zu greifen. Da findet man denn eine sanft aufliegende, sanft angespannte weibliche linke Brust, deren Knöspchen man noch fühlen kann, ein sehr feines Knöspchen; ein schöner wollüstig gebogener Unterleib mit Nabel u. sanft angespanntem männlichem Gliede. Es ist ziemlich lang, elastisch [...].«³³

Wie bekannt, hat sich auch Goethe mit der Laokoon-Statue befasst, wengleich er nicht wie Herder und Lessing daraus Abgrenzungen herleitet, sondern eher eine paradigmatische Positionsbestimmung der Plastik im Kontext der übrigen Gattungen. Damit werden die Bildhauerei und die für sie repräsentativen antiken Vorbilder zum Modell der Klassik um 1800.

In seinem Laokoon-Aufsatz von 1797³⁴ – der übrigens auch die in Dresden von Böttiger systematisierte Führung durch die Antiken bei Nacht im Fackelschein positiv thematisiert – stellt Goethe umfangreiche allgemein kunsttheoretische Überlegungen an. Die Bildhauerei wird ihm zum Paradigma von Kunst überhaupt, und ganz besonders für die Plastik soll gelten, was er in Rom in seinen langen Gesprächen mit Karl Philipp Moritz erörtert hat und was dieser in die geniale Grundschrift der Autonomie-Ästhetik *Über die Bildende Nachahmung des Schönen* von 1788 gegossen hatte: Dass sie für sich alleine steht und in keinerlei äußerem Verweisungszusammenhange. Goethe sagt im Laokoon-Auf-

³³ Herder 1988 [1788/89], 602–603.

³⁴ Erstdruck 1798 in den *Propyläen*.

satz also, und diese Formulierungen erscheinen fast wörtlich schon bei Karl Philipp Moritz: »Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es selbstständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein, er ist also durch und in sich selbst geschlossen.«³⁵ Und er konkretisiert: »Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schoß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst.«³⁶

V DAS FRAGMENT ALS SELBSTÜBERSCHREITUNG DER PRÄSENZ: SCHILLERS IDEE DES FRAGMENTS

Während Goethe also im Verbund mit Herder und im Gefolge Winkelmanns einen wesentlich von den großen kanonischen Skulpturen der Antike inspirierten Klassizismus entwickelt, geht Schiller, bevor er auf diese Linie – allerdings nicht eigentlich in kunsttheoretischer Hinsicht – einschwenkt, noch einen Seitenweg, indem er, einige Jahre vor den Frühromantikern, sich intensiv mit dem Fragment als ästhetischem Prinzip befasst, und er tut dies anhand des berühmtesten Fragments der abendländischen Kunstgeschichte, des Torsos vom Belvedere.

Wie viel hat Schiller überhaupt von der bildenden Kunst verstanden? Berühmt sind die Selbstäußerungen aus dem Jahre 1803, zwei Briefe.³⁷ Einer an Wilhelm von Humboldt (17.2.1803), der sich gerade in Rom aufhält, in dem Schiller zur Möglichkeit einer Italienreise schreibt: »Leider ist Italien und Rom besonders kein Land für mich, das physische des Zustandes würde mich drücken und das aesthetische Interesse mir keinen ersatz geben, weil mir das Interesse und der Sinn für die bildenden Künste fehlt.« Und kurz darauf, im März 1803, schreibt er an Johann Christian Reinhart: »Wenn ich nur wüsste was ich in Rom sollte, ich käme gern einmal dahin, aber ich bin ein Barbar in allem was bildende Kunst betrifft, für die Poesie ist dort nichts zu finden, und den physischen Zustand will niemand rühmen, der von dorthier kommt.« Sollen wir Schiller diese

³⁵ Goethe 1995 [1798], 152. – Zur Position von Karl Philipp Moritz vgl. Braungart 1995, 111 f.

³⁶ Goethe 1995 [1798], 152.

³⁷ Ich zitiere hier nach Frick 2006, 140 (dort auch die Nachweise nach der *Nationalausgabe*).

Selbstzuschreibung als Kunstbanause abnehmen? Ich meine: nein.³⁸ Der Maler und Kupferstecher wie auch Kunsttheoretiker Reinhart, der unter den Deutschrömern als der beste Landschaftsmaler galt und ihm 1800 seine *große heroische Landschaft* dedizierte, war mit Schiller seit 1785 befreundet, jenem Jahr, in dem dieser im *Brief eines reisenden Dänen* im ›Lenzmonat‹ (also im März) in der *Rheinischen Thalia* seine Bewunderung für die kanonischen plastischen Werke der griechisch-römischen Antike enthusiastisch bekannte. Die zitierten späten Äußerungen sind vor dem Hintergrund von Schillers radikaler Entscheidung für das Drama und der Schließung der ›philosophischen Bude‹ im Jahre 1795 sicher auch als nachträgliche Selbstvergewisserung zu sehen, zumal er sich bei seinem desaströsen Gesundheitszustand niemals mehr eine Reise von dieser Erstreckung und über die Alpen vorstellen konnte. Die Begegnung mit den für das Antike-Bild im späteren 18. Jahrhundert in Deutschland wie die Dresdner Sammlungen durchaus bedeutenden Mannheimer Gipsabgüssen, die seit 1769 im Antikensaal aufgestellt waren und im Auftrag des Kurfürsten Karl Theodor als Teil der ›Zeichnungsakademie‹ fungieren sollten, jedoch zugleich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, diese Begegnung war auch für Schiller von zentraler Bedeutung. Das hat man an dem *Brief eines reisenden Dänen* von 1785 mehrfach herausgearbeitet³⁹. Und diese Begegnung, wie Schiller sie in diesem Text reflektiert, zeigt – vor dem Hintergrund seiner Ausbildung an der Karlsschule auch nachvollziehbar (dazu gleich mehr) –, dass er durchaus eine Sensibilität für die Bildhauerei hatte. Schiller sieht die großen Werke der Antike in strahlend weißer, reiner und stilisierter Gestalt; er sieht den Laokoon, den Apoll vom Belvedere, den Herkules Farnese, den sterbenden Fechter bzw. Gallier und viele andere der legendären und vor allem durch Winckelmann für Europa autoritativ interpretierten Werke mit eigenen Augen, genauer: Er sieht sie eigentlich mit Winckelmanns Augen, wie viele Parallelen in den Formulierungen zeigen. Win-

38 Vgl. zu diesem Thema den konzisen Überblick bei Oellers 1997.

39 Riedel 1998, 568, spricht im Hinblick auf die Bedeutung des Besuchs in Mannheim für die Entwicklung von Schillers Ästhetik mehrfach von einer »Urszene«. – Vgl. zum Werkkontext jetzt auch: Robert 2011, 372–382. Ich würde diesen Text allerdings nicht zu teleologisch als Entwicklungsschritt hin zu Schillers späterer Position lesen, sondern eher als ein proto-romanantisches Gedankenexperiment im Sinne einer emphatischen Fragment-Ästhetik. Das ist im Folgenden zu zeigen. – Ich zitiere nach dem Abdruck in der ›Bibliothek der Kunstliteratur‹: Schiller 1995 [1785].

ckelmann und Lessings *Laokoon* waren Lektüre an der Karlsschule, das ist belegt. Diese Zeugnisse antiker Vollkommenheit werden von Schiller dem Freund des Sommers 1784, dem dänischen Dichter und Ästhetiker Knut Lyne Rahbek in die Feder diktiert⁴⁰, der sie imaginativ in ihren kulturellen Kontext stellt, welch harmonische Szenerie in scharfem Kontrast zur an Spannungen reichen Gegenwart steht:

»Der heutige Tag war mein seligster, so lang ich Deutschland durchreise. – Du weißt es, mein Lieber, ich habe die herrliche Schöpfung im glücklichen Süden genossen, den lachenden Himmel und die lachende Erde, wo der mildere Sonnenstrahl zu fröhlicher Weisheit einladet, die freudegebende Traube kocht, und die göttlichen Früchte des Genies und der Begeisterung zeitigt. Ich habe vielleicht das höchste der Pracht und des Reichtums gesehen. Der Triumph einer Menschenhand über die hartnäckige Gegenwehr der Natur überraschte mich öfters – aber das nahe wohnende Elend steckte bald meine wollüstige Verwunderung an. Eine hohläugige Hungerfigur, die mich in den blumigten Promenaden eines fürstlichen Lustgartens anbettelt – eine sturzdrohende Schindelhütte, die einem prahlerischen Palast gegenüber steht – wie schnell schlägt sie meinen auffliegenden Stolz zu Boden! Meine Einbildung vollendet das Gemälde. Ich sehe jetzt die Flüche von Tausenden gleich einer gefräßigen Würmerwelt in dieser großsprechenden Verwesung wimmeln – Das große und reizende wird mir abscheulich. – Ich entdecke nichts mehr als einen siechen hinschwindenden Menschenkörper, dessen Augen und Wangen von fiebrischer Röte brennen, und blühendes Leben heucheln, während daß Brand und Fäulung in den röchelnden Lungen wüten.

Diß, mein Bester, sind so oft meine Empfindungen bei den Merkwürdigkeiten, die man in jedem Land einem Reisenden zu bewundern gibt. Ich habe nun einmal das Unglück, mir jede in die Augen fallende Anstalt in Beziehung auf die Glückseligkeit des Ganzen zu denken, und wie viele *Größen* werden in diesem Spiegel so *klein* – wie viele Schimmer erlöschen!«⁴¹

⁴⁰ Vgl. den Kommentar in Schiller 1995 [1785], 803–813.

⁴¹ Schiller 1995 [1785], 453 f.

So beginnt der fiktive Bericht des *reisenden Dänen*, und man hört schon hier die Skepsis gegenüber der aktuellen sozialen Realität mit heraus. Wie anders sollte doch Goethe, schon zwei Jahre später, beim Betreten italienischen Bodens gerade die große Vergangenheit in der kulturellen Gegenwart des Volkes sehen, die ihm transparent wird, hin auf eine Antike, welche ihm eine ›Wiedergeburt‹ bringen sollte.

Schillers Däne empfand sich offensichtlich nicht »auf klassischem Boden begeistert«⁴² (5. Römische Elegie), sondern kann nicht anders als die soziale Gegenwart zusammen mit der Kunst der Vergangenheit zu sehen und die Diskrepanz wahrzunehmen. Dieser fatalen Reminiscenz, dieser Absage an Italien-Verherrlichungen wird nun, ganz im Gefolge Lessings, die arrangierte und inszenierte ›Sekundär‹-Antike als Errungenschaft gegenübergestellt. Lessing hatte – wie der Däne wenige Sätze später berichtet – ja kurioserweise die Ansicht vertreten, dass die idealtypisch zurechtstilisierten und perfekt inszenierten Antiken aus zweiter Hand, dass die Gipsabgüsse dem Altertumsforscher mehr zu geben vermöchten, als selbst die Originale, die versteckt und verstaubt, an ihren Original-Schauplätzen nicht zur Geltung kommen könnten. Lessing wie Schiller – und Winckelmann schon gar – sind sich sehr genau bewusst, dass es um eine *Antike-Konstruktion* geht und nicht um eine Rekonstruktion. Auch Schillers Däne hält sich ans Sekundäre und blockt, bevor er überhaupt das Tor zu den Abgüssen der großen Werken öffnet, wie gesehen, den möglichen Wunsch nach den Originalen mit sozialkritischer Emphase brüsk ab.

Hiermit wird nun das Erlebnis in Mannheim idealisierend konfrontiert, wobei zunächst das Verdienst des Fürsten herausgestellt wird:

»Ich komme aus dem Saal der Antiken zu Mannheim. Hier hat die warme Kunstliebe eines deutschen Souverains die edelsten Denkmäler griechischer und römischer Bildhauerkunst in einem kurzen geschmackvollen Auszug versammelt. Jeder Einheimische und Fremde hat die uneingeschränkste Freiheit diesen Schatz des Altertums zu genießen, denn der kluge und patriotische Kurfürst ließ diese Abgüsse nicht deswegen mit so großem Aufwand aus Italien kommen, um allenfalls des kleinen Ruhmes teilhaftig zu werden, eine Seltenheit mehr zu besitzen, oder, wie so viele andere Fürsten,

42 Goethe 1988, 157.

den durchziehenden Reisenden um ein Almosen von Bewunderung anzusprechen.

Der *Kunst* selbst brachte *Er* dieses Opfer, und die dankbare Kunst wird seinen Namen verewigen.«⁴³

Als Arbeitsmittel in einer Kunstakademie sind die Plastiken durchaus geeignet, durch Zitate in neuen Arbeiten der Schüler und Lehrer auch ihrem Besitzer Ehre zu machen. Doch das ist es nicht, was Schiller vorschwebt. Er inszeniert den Rundgang als Vision, als imaginäre Reise zurück in die Zeit der Entstehung der Vorbilder dieser Abgüsse. Dass sie als ideale Stilisierung auch nur in eine ideale Antike zurückversetzen können, steht von Anfang an fest: »Schon die Aufstellung der Figuren erleichtert ihren Genuß um ein großes.«⁴⁴ Die Vision beginnt so:

»Empfangen von dem allmächtigen Wehen des griechischen Genius trittst du in diesen Tempel der Kunst. Schon deine erste Überraschung hat etwas ehrwürdiges, heiliges. Eine unsichtbare Hand scheint die Hülle der Vergangenheit vor deinem Aug wegzustreifen, zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland, wandelst unter Helden und Grazien, und betest an, wie sie, vor romantischen Göttern.«⁴⁵

Und was dann folgt, ist nicht der philologisch-argumentierende Zugriff eines Lessing, sondern die sorgsam inszenierte Annäherung des Liebhabers, des Dilettanten, ganz im Gefolge Winckelmanns:

»Dein erster Blick fällt auf die kolossalische Figur des farnesischen Herkules – die ungeheuerschöne Darstellung männlicher Kraft. Welche Kühnheit, Größe, Vollkommenheit, Wahrheit, die auch die strengste Prüfung des Anatomikers nicht fürchtet. Wer hat den starren widerstrebenden Stein in so weiche, so geschmeidige Fleischmassen hingegossen? – Die Figur *ruht* – der Bildhauer ergriff seinen Herkules im Momente schlafender (vielleicht erschöpfter) Kraft, und dennoch berechnet in dieser Erschlappung das ungeübteste Auge die ganze furchtbare Summe von Wirkungen. Meine Phantasie leiht

43 Schiller 1995 [1785], 454.

44 Schiller 1995 [1785], 454.

45 Schiller 1995 [1785], 454.

dem [!] Kolossen Bewegung. Ich sehe eine Figur, wie diese, auf den nemäischen Löwen fallen, und Schrecken und Erstaunen reißen mich schwindelnd fort.«⁴⁶

»Meine Phantasie leiht dem Kolossen Bewegung«: Die Pygmalion-gemäße Belebung der Statuen durch den affektiv aufgeladenen Blick setzt sich beim Rundgang fort. Dabei nimmt Schiller die bereits kanonischen Reihenbildung auf: vom Menschen, der das Leid bewältigt (Laokoon) über den Halbgott (der Herkules Farnese wie auch der von den Zeitgenossen durchgängig als Herkules-Torso interpretierte Torso vom Belvedere, den schon Winckelmann als Darstellung des Herkules im Moment nach seiner Vergötterung deutete) bis hin zum Gott (verkörpert im Apoll vom Belvedere).

Der Rundgang lässt einige Arbeiten vorüberziehen; privilegiert ist vor allem der ›vaterländische Apoll‹; dabei wird deutlich, wie sehr Schiller einerseits die Manier der Einfühlung von Winckelmann imitiert und andererseits die Theorie der Plastik, wie sie Herder im *vierten Kritischen Wäldchen* und in der *Plastik* von 1770 bzw. 1778 entfaltet hatte, einbeziehen möchte. Dass er die erotische Energie eines Winckelmann nicht erreicht, fällt in die Augen:

»Die reizendste Jünglingsfigur, die sich eben jetzt in den *Mann* verliert, Leichtigkeit, Freiheit, Rundung, und die reinste Harmonie aller Teile zu einem unnachahmlichen Ganzen, erklären ihn zu dem ersten der Sterblichen, Kopf und Hals verraten den Gott. Diese himmlische Mischung von Freundlichkeit und Strenge, von Liebenswürdigkeit und Ernst, Majestät und Milde, kann keinen Sohn der Erde bezeichnen. Die hochgewölbte Brust ist nach dem übereinstimmenden Gefühl aller Künstler die vollkommenste, die je ein Meißel geschaffen hat; Schenkel und Füße ein Muster der edelsten Schönheit. Den geübtesten Zeichner wird es ermüden, die herrlichen Formen, die durch kontrastierende Schlangenlinien ineinander schmelzen, *nur* für das Aug nachzuahmen; denn der griechische Meister hat eben so delikate für das Gefühl gearbeitet; das Auge erkennt die *Schönheit*, das Gefühl die *Wahrheit*. Die letztere ist der ersteren untergeordnet, und obgleich kein Muskel vergessen ist,

46 Schiller 1995 [1785], 454.

so hat doch der Künstler die feinere Nüancen dem Gesicht entzogen, und der Berührung vorbehalten.«⁴⁷

Bei diesem stilistischen Aufwand überrascht dann am Ende aber der Satz, der die Apollo-Statue deutlich zu revidieren scheint: »In Absicht des Stils kann dieser Apollo dem Torso und Laokoon nachgesetzt werden, aber der gefühlvolle Kenner vergißt diese Vernachlässigung im Genusse höherer Schönheit.«⁴⁸ Gemeint ist, wenn ich recht sehe, jedoch (und damit wird eine gängige Unterscheidung der Zeit aufgenommen), dass der Kunstkritiker im Hinblick auf die Stilbeschreibung dem Apoll nicht so viel abgewinnen kann wie der Liebhaber, der »gefühlvolle Kenner«, der durch dieses Werk in die Sphäre »höherer Schönheit« erhoben wird.

Deutlich als Klimax angelegt, führt der Rundgang schließlich auf den *Torso* zu, der wie erwähnt, zeitgenössisch als Herkules-Torso interpretiert wird (man sah in dem Fell, das später eher als Pantherfell identifiziert wurde, damals noch ein Löwenfell). Der Höhepunkt des Textes wie des erzählten Besuches ist also die Meditation über den Torso. Wie bei Winckelmann wird er in Bewegung gebracht, allerdings nicht als Held, sondern als Kunstwerk. Winckelmann sieht in dem Fragment den vergötterten Herkules, er sieht das Kunstwerk durch den Mythos kodiert, als dessen prägnanten Moment er es deutet. Schiller bzw. sein reisender Däne reflektiert nicht den Mythos, sondern die Bedingungen der Herstellung solcher Kunst und das in ihr aufscheinende anthropologische Ideal:

»Ich kann diesen Saal nicht verlassen, ohne mich noch einmal an dem Triumph zu ergötzen, den die schöne Kunst Griechenlands über das Schicksal einer ganzen Erdkugel feiert. Hier stehe ich vor dem berühmten Rumpfe, den man aus den Trümmern des alten Roms einst hervorgrub. In dieser zerschmetterten Steinmasse liegt unergründliche Betrachtung – Freund! Dieser Torso erzählt mir, daß vor zwei Jahrtausenden ein großer Mensch da gewesen, der so etwas schaffen konnte – daß ein Volk dagewesen, das einem Künstler, der so etwas schuf, Ideale gab – daß dieses Volk an Wahrheit und Schönheit glaubte, weil einer aus seiner Mitte Wahrheit und Schönheit fühlte – daß dieses Volk edel gewesen, weil Tugend

47 Schiller 1995 [1785], 456.

48 Schiller 1995 [1785], 457.

und Schönheit nur Schwestern der nämlichen Mutter sind. –Siehe Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso geahndet. Unterdessen wanderte die Welt durch tausend Verwandlungen und Formen. Throne stiegen – stürzten ein, Festes Land trat aus den Wassern – Länder wurden Meer. Barbaren schmolzen zu Menschen. Menschen verwilderten zu Barbaren. Der milde Himmelstrich des Peloponnes entartete mit seinen Bewohnern – wo einst die Grazien hüpfen, die Anakreon scherzten, und Sokrates für seine Weisheit starb, weiden jetzt Ottomannen – und doch, Freund, lebt jene goldene Zeit noch in diesem Apoll, dieser Niobe, diesem Antinous, und dieser *Rumpf* liegt da – unerreicht – unvertilgbar – eine unwidersprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands, eine Ausforderung dieses Volks an alle Völker der Erde.«⁴⁹

Bereits in diesem frühen Text von 1785 finden wir, durchaus prägnant formuliert, das Konzept des Sentimentalischen, den ›sentimentalischen‹ Blick auf die verlorene Blüte und Harmonie, als deren Zeugnis das Überbleibsel verstanden wird. Und wir finden, auch das hat man gesehen, die Grundlinien von Schillers Geschichtsphilosophie, dem triadischen Geschichtsmodell aus Paradies/Arkadien – Entfremdung/Gegenwart und neuer, elysischer Zukunft.

Worüber man bisher, soweit ich sehe, nicht eingehender nachgedacht hat, ist die Frage, warum nicht so sehr die – mehr oder weniger vollkommen – erhaltenen Plastiken eines Apoll oder eines Laokoon, die ja auch zur Disposition stünden, diese pointierte paradigmatische Funktion zugesprochen bekommen, sondern ein *Fragment*, das Schiller hier als ›Rumpf‹ bezeichnet, offensichtlich betonend, dass es nicht irgendein Bruchstück ist, sondern eben der Torso, der das Zentrum des Körpers darstellt.

Das Fragment, das Schillers Däne vor Augen hat bzw. vor Augen stellt, ist – fast schon romantisch – eine Provokation zur Restitution durch Phantasie, ein Verweis auf eine Ganzheit, der Auslöser einer Bewegung der Vervollständigung – der romantischen Progression: »In dieser zerschmetterten Steinmasse liegt unergründliche Betrachtung.« Und: »Siehe Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso geahndet.«⁵⁰

Die letzten Sätze des ›Briefes‹ lauten:

49 Schiller 1995 [1785], 458 f.

50 Schiller 1995 [1785], 458.

»Etwas geschaffen zu haben, das nicht untergeht, fortzudauren, wenn alles sich aufreißt, rings herum – O Freund, ich kann mich der Nachwelt durch keine Obeliskten, keine eroberte Länder, keine entdeckte Welten aufdringen – ich kann sie durch kein Meisterstück an mich mahnen – ich kann keinen Kopf zu diesem Torso erschaffen, aber vielleicht eine schöne Tat ohne Zeugen tun!«⁵¹

Schillers Torso ist Zeuge einer großen Vergangenheit und *zugleich* – gerade in seiner Bruchstückhaftigkeit – Zeugnis einer historischen Depravation, in ihm sind Nähe zum antiken Ideal und historische Distanz gleichzeitig artikuliert.

Als Schiller am 10. Mai 1784 den Mannheimer Antikensaal betritt und die dortigen Abgüsse kanonischer antiker Plastik in Augenschein nimmt, ist – entgegen den gängigen älteren Ansichten – sein Blick allerdings durchaus schon intensiv durch konkrete Erfahrung geschult. Bekanntlich gehörte die Künstlerklasse zu den größten und bedeutendsten der Karlsschule, sie brachte nicht nur herausragende Künstler hervor – wie etwa Joseph Anton Koch oder vor allem Johann Heinrich Dannecker – sie war auch mit bedeutenden Lehrern ausgestattet.⁵² Dazu gehörte führend der Hofmaler des Herzogs Carl Eugen, der zugleich als Professor für Malerei und Kunsttheorie über Jahrzehnte an der Karlsschule lehrte und bereits ab 1771 klassizistische Grundsätze in seinem Unterricht vermittelte: Nicolas Guibal⁵³. Charakteristisch für das im Gefolge von Anton Raphael Mengs gestaltete Curriculum war die Verbindung von zeichnerischer, malerischer und bildhauerischer Praxis mit altertumskundlich informierter Theorie. Die kanonischen Werke antiker Kunst wurden nicht nur interpretiert und beschrieben, sondern sie wurden zugleich zum Organon und Kanon der eigenen Praxis. Mengs privilegiert in diesem Zusammenhang vier antike Werke als zentrale Vorbilder: die Laokoon-Gruppe, den Torso vom Belvedere, den Apoll vom Belvedere und den Borghesischen Fechter⁵⁴. Der Torso vom Belvedere gehört also zum engsten Kanon prominenter und normbildender Werke, was insofern vielleicht verwundert, als er sich *prima facie* in seinem Fragmentcharakter nicht gerade als klassizistische Figur präsentiert.

⁵¹ Schiller 1995 [1785], 459.

⁵² Hierzu: Zahlten 1990.

⁵³ Vgl. Uhlig 1981.

⁵⁴ Uhlig 1981, 14.

Winckelmann, dessen Werke – wie erwähnt – an der Karlsschule rezipiert wurden, ›kompensiert‹ das Bruchstückhafte der massigen Plastik, indem er exzessiv auf den Herkules-Mythos rekurriert und – die These vertretend, es handle sich um den soeben vergötterten Herkules – das Fragment, vermittelt durch die in ihm sedimentierte Fabel, zu einem vorbildhaften Kunstwerk stilisiert⁵⁵. Auch bei Winckelmann findet sich also – in diesem wie in anderen Fällen – eine analoge Synthese aus Kunstempfindung und mythologischer Rekonstruktion. Für die Karlsschüler, die bis zu 7½ Stunden Zeichenunterricht pro Woche erhielten⁵⁶, war die altertumskundlich kodierte künstlerische Praxis ebenso wie die entsprechende Kunstdeutung nicht nur selbstverständlich, sondern unumgänglich.

Das kann an einem konkreten Beispiel illustriert werden: Der Guibal-Schüler Johann Gotthard Müller, der von 1770 bis 1776 vom Herzog nach Paris geschickt worden war, wo er das Kupferstecherhandwerk erlernen sollte, zeichnet um 1775/76 beispielsweise einen sitzenden männlichen Rückenakt, der sich offensichtlich eng an den Torso vom Belvedere anlehnt⁵⁷. Es sei daran erinnert, dass Schiller die Karlsschule von 1773–1781 besuchte. Ähnlich deutlich wird dies an einer gleichzeitig entstandenen Zeichnung Müllers *Sitzender Jüngling mit erhobenem linkem Arm*⁵⁸. Hier zeigt sich nicht nur eine freie, zeichenpraktische ›Restitution‹ des Torsos (insofern er Teil eines kompletten Körpers wird), sondern vielmehr auch ein zeittypischer Umgang mit kanonischen Antiken überhaupt (was im Übrigen schon Michelangelo in der Sistina praktiziert hatte)⁵⁹: Die charakteristische Haltung der Oberschenkel und die besondere Drehung des Oberkörpers im Gegensatz zum Unterkörper – die spezifische Körpergebärde also – wird zum Element einer künstlerischen Grammatik, das auf vielfältige Weise in die eigene künstlerische Arbeit integriert werden kann. Der Torso ist also ganz künstlerisch-praktisch vorbildlich,

55 Winckelmann 1995 [1762], etwa 176: »Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider dir Götter empöreten, und in den phlegräischen Felder von ihm erlegt wurden [...].«

56 Wie aus den Stundenschemata in den Archivbeständen zur Hohen Karlsschule im Hauptstaatsarchiv Stuttgart (A 272) ersichtlich ist.

57 von Holst 1993, 113 Nr. 25 Abb. 93.

58 von Holst 1993, 115 Nr. 26 (zugehörige Abb. 94, 114).

59 Vgl. Wünsche 1998, 31–33 u. ö. – Sehr instruktive weitere Beispiele bringt Le Normand-Romain 1990.

insofern er ein zentrales Modul in neuen Körperkonstellationen darstellt und damit zugleich eine Herausforderung an originelle Lösungen ist: Wie kann man die Körpergebärde in ›ganze‹ Figuren einbauen, damit sie noch identifizierbar bleiben und doch auch zugleich in ganz neue Kontexte gestellt werden?

Dass an der Karlsschule genau *so* gedacht wurde, zeigt sich an der Begründung, mit der dem Schiller-Freund Dannecker 1777 der Jahrgangspreis für seine Lösung der gestellten Aufgabe, Milon von Kroton in einer Plastik darzustellen, zugesprochen wurde: Dannecker habe es besonders gut verstanden, die Haltung des Laokoon mit aufzugreifen, was die Juroren auch über technische Mängel in der Arbeit des 19-Jährigen hinwegsehen ließ⁶⁰: Unter dieser Perspektive gibt es keinen Gegensatz *Fragmentarismus versus Klassizismus*. Die Situation künstlerischer Ausbildung unter antikenkundlichem Vorzeichen rechnet – im Sinne von *imitatio* und *aemulatio* ohnehin mit intertextuellen Vernetzungen, mit ›bricolage‹ und ›Spolierungen‹.

Schiller im Mannheimer Antikensaal vor dem gipsernen Torso des Herkules: Das ist nicht nur die Geburt seiner geschichtsphilosophischen Ästhetik (zu der im Übrigen die Kant-Lektüre nichts Entscheidendes mehr hinzufügt), sondern auch das Dokument einer künstlerischen Meditation, welche in Schillers späteren ästhetischen Schriften durch Ideen-Arithmetik verdrängt wurde. Hier, in Mannheim 1784, und in der aus diesem Besuch resultierenden kunstästhetischen Reflexion, ist Schiller nicht der ungeduldig auf eine klassizistische Position hin arbeitende Kunstphilosoph, sondern viel eher ein auf sinnliche Authentizität setzender Kunstliebhaber (durchaus auch im Sinne Herders), der das Fragment (und nicht die klassisch geschlossene Skulptur) imaginativ überschreitet und damit das realisiert, was später im Kontext der Romantik ›progressive Universalpoesie‹ und ›romantische Ironie‹ genannt wurde⁶¹. Übrigens hat auch der Direktor der Mannheimer Antikensammlung, Peter Anton Verschaffelt, selbst die Praxis der Torso-Herkules-Zeichnungen gepflegt, der Direktor also derjenigen Sammlung, die Schiller zu seiner Eloge des Fragments inspirierte⁶².

60 von Holst 1987, 108–111 Nr. 1, hier bes. das Quellenzitat aus dem Gutachten von Guibal, von Holst 1987, 111; von Holst 1993, 116 f. Nr. 28.

61 Kremer 2001, 89–113: Grundfiguren der romantischen Poetik.

62 Wünsche 1998, 184 Nr. 123, 124.

VI DIE POESIE DER SKULPTUR: CONRAD FERDINAND MEYER UND DIE POETIK DER BILDHAUEREI

Nach und neben Schiller wird, in der Romantik und radikalisiert dann in der Moderne, die *Idee* des Fragments als Provokation einer klassizistischen Harmonie und eines ruhigen In-sich-Ruhens von Kunstwerken entwickelt. Dabei geht es aber auch um eine Dynamisierung von Kunst überhaupt, letztlich insgesamt um das Überschreiten der Gebildehaftigkeit eines Kunstwerkes. Denn folgt man der Idee des Fragments, wie es die Romantiker entwickeln und wie es Auguste Rodin um 1900 zum Prinzip der Kunst in der Moderne macht⁶³, dann ist das Fragment immer schon vollkommener, als es eine unversehrte bzw. auf Totalität angelegte Skulptur je sein könnte. Denn das Fragment provoziert den Rezipienten in seiner demonstrativen Bruchstückhaftigkeit und Unvollständigkeit zu seiner Überschreitung und setzt – so postulieren die Romantiker, insbesondere Friedrich Schlegel und Novalis – eine unendliche, auf das Absolute gerichtete Bewegung in Gang. Schon *innerhalb* des Bereichs der bildenden Kunst findet sich auf dem Weg zur Moderne die Figur einer imaginativen Überschreitung des Kunstwerks (das hat in seiner Weise auch Lessing mit dem prägnanten, dem ›schwangeren‹ Moment in der Malerei gemeint), und dies, ohne dass schon mit der Poesie eine andere Kunstform und ein anderes semiotisches System (die Wortsprache) ins Spiel gekommen sein müsste.

Im Symbolismus der klassischen Moderne wird dann die imaginative Öffnung des Kunstwerks von Autoren wie Conrad Ferdinand Meyer oder Rainer Maria Rilke in der Lyrik exemplarisch und in höchster poetisch-poetologischer Komplexität realisiert. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, dass eine elaborierte und reflektierte Reflexion der intersemiotischen Relationen zwischen Poesie und Skulptur eine Errungenschaft der Moderne sei, zumal gerade bei Conrad Ferdinand Meyer die historische Einordnung (zwischen Realismus und Symbolismus – und damit *vor* oder *in* der Moderne) durchaus umstritten ist⁶⁴. Gisbert Kranz hat einige ›Typen‹ solcher Wechselverhältnisse

⁶³ vgl. dazu Brückle u. a. 2001; und insgesamt Ostermann 1991, Fetscher 2010 und Schulze 1990.

⁶⁴ Vgl. etwa Weber 2001, der Meyer unbedingt zum Realisten machen möchte und sich gegen die These von Meyer als einem frühen Symbolisten wendet (wodurch er einen Platz in der literarischen Moderne zugesprochen bekäme).

zwischen Werken der bildenden Kunst und der Lyrik aufgeführt und beschrieben⁶⁵. Dabei wird deutlich, welche vielfältigen Möglichkeiten über die Jahrhunderte hinweg zur Verfügung stehen. Allerdings sind die normativen, insbesondere poetologischen Prämissen jeweils andere, und in der Geschichte der deutschen Lyrik stellt die Erlebnislyrik des jungen Goethe eine besonders wichtige Zäsur dar, ebenso die romantische Stimmungslyrik. Seither arbeiten sich Lyriker an diesen Modellen ab. Zu den weiter gefassten kulturgeschichtlichen Prämissen gehören für den hier relevanten Kontext auch die künstlerischen und archäologischen Voraussetzungen. In einem seiner Gedichte zur bildenden Kunst (von 1876) evoziert Meyer eine archäologische Modellszene:

Der Marmorknabe

In der Capuletti Vigna graben
Gärtner, finden einen Marmorknaben,
Meister Simon holen sie herbei,
Der entscheide, welcher Gott es sei.

Wie den Fund man dem Gelehrten zeigte,
Der die graue Wimper forschend neigte,
Kniet' ein Kind daneben: Julia,
Die den Marmorknaben finden sah.

»Welches ist dein süßer Name, Knabe?
Steig ans Tageslicht aus deinem Grabe!
Eine Fackel trägst du? Bist beschwingt?
Amor bist du, der die Herzen zwingt?«

Meister Simon, streng das Bild betrachtend,
Eines Kindes Worte nicht beachtend,
Spricht: »Er löscht die Fackel. Sie verloht.
Dieser schöne Jüngling ist der Tod.«⁶⁶

⁶⁵ Kranz 1981a, 173–344.

⁶⁶ Meyer 1963, 30.

Wie Gerhard Kaiser gezeigt hat⁶⁷, kombiniert Meyer hier intertextuelle Verweise (auf Shakespeares *Romeo und Julia* und etwa auf Lessings Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* von 1769) mit biographischen Momenten (Meister Simon könnte auf Michelangelo hinweisen⁶⁸) mit konkreten Anknüpfungen des Gedichts an archäologische Fakten: »Zunächst geht es auf eine berühmte antike Statue aus der vatikanischen Sammlung zurück, deren Fund um 1770 Aufsehen erregte und bei der, weil sie nur als Torso erhalten war, umstritten blieb, ob es sich um einen Eros oder einen Thanatos handelt.«⁶⁹ Kaiser betont, dass Meyer durch die intertextuellen Momente die Szene in den Bereich der Literatur transponiert. Für mich ist im hier zur Debatte stehenden Zusammenhang wichtig, dass Meyer die – nur scheinbar akademische – archäologische Diskussion über die Identität der im Fundstück dargestellten Person dennoch auf sehr existenzielle Dimensionen bezieht und eine geradezu unhintergehbare subjektive Prämisse für die hermeneutische Aktivität setzt: Gehen doch beide ›Interpreten‹, das verliebte Mädchen ebenso wie der ältere ›Meister‹ von ihrer eigenen Befindlichkeit und Lebenssituation aus, ohne dass erkennbar wird, dass sie sich dessen bewusst wären.

Meyers theoretische Auffassungen über Lyrik, die er allerdings nicht in programmatischen Schriften, sondern meist nur in verstreuten, knappen Briefäußerungen formuliert hat, legen nahe, dass er eine klare Trennung zwischen Kunst und Leben ziehen möchte. Er setzt offenbar einen Lyrikbegriff als etabliert voraus, der durch das Vorbild der *Erlebnislyrik* des jungen Goethe dominiert wurde und der im Banne von Hegels Bestimmung von Lyrik als *der* subjektiven Gattung schlechthin steht – ist für Hegel doch »die innere Subjektivität der eigentliche Quell der Lyrik«⁷⁰. Genau aus diesem Grund versteht Meyer sich gerade *nicht* als Lyriker (welch ein Irrtum!). 1883 schreibt er in einem Brief »Ich bin kein Lyriker. Meine Kraft liegt im Objectiven.«⁷¹ Im selben Jahr liest man in einem anderen Brief Meyers: »Die ed.2 meiner Gedichte steht bevor, ohne daß es mich freute. Einfach weil die Sammlung mir durch ihre Subjectivität verleidet ist. Man sucht die unendliche Mannigfaltig-

67 Kaiser 1991, 111–117.

68 Kaiser 1991, 115 f.

69 Kaiser 1991, 116. – Gemeint ist der sog. *Eros von Centocelle*, 1770 in Centocelle bei Rom aufgefunden. Rom, Vatikanische Museen, Galleria delle Statue.

70 Hegel 1970b, 429 (Werke 15); vgl. Zymner 2009, 194.

71 Meyer 1964, 30.

keit oder auch die Grundfiguren, kurz das Ganze, nicht eine armselige Individualität.«⁷² Dabei ist ihm zugleich bewusst, dass Subjektivität in Gestalt von Leid eigentlich der Anstoß für Lyrik ist, das aber durch die, wie ich es nennen möchte, *Rettung ins Gebilde* überwunden werden soll. Dies scheint mir der Kern von Meyers Theorie der Lyrik zu sein, wie er sich aus vielen Briefstellen und nicht zuletzt aus seinen Gedichten (die sehr häufig implizit oder explizit poetologisch sind) rekonstruieren lässt. Damit kann man insgesamt für Meyers Poetik festhalten:

Konstitutiv ist die komplexe und zweiseitige Beziehung zwischen Leben und Literatur. In Meyers Lyrik findet sich Biographisches ›gegen seinen Willen‹, als transzendiertes Persönliches. Seine Gedichte sind im zentralen Impuls rein individuell, ja privat, was er selber aber – als verspäteter Klassizist – gerade *nicht* zum Programm erheben kann. In verstreuten Äußerungen finden sich Hinweise, dass Meyers Ziel in der Lyrik die ›Transzendierung des Individuellen‹ ist. Von hier aus ist auch sein obsessives Feilen an den Gedichten verständlich, von denen es teilweise zwölf und mehr Fassungen gibt. Geht man auf die Ebene der Textur, der strukturellen Anlage eines Textes, kann man feststellen: Meyers poetologisches Ideal ist der bildenden Kunst entlehnt: das vollkommene *Kunstgebilde*. Meyers ›Dinggedichte‹ sind damit auch in jenem emphatischen Sinne ›Dinggedichte‹, insofern sie selbst – zumindest seiner Vorstellung nach – Gebilde, Dinge der Kunst und damit gestalthaft sein sollen. In dem Gebilde soll das Leiden des Individuums bewältigt, objektiviert, ›aufgehoben‹ werden: Das wäre mit meiner Formel ›Rettung des Individuums ins Gebilde‹ gemeint.

Paradigmatisch und mit einer überraschenden Schlusspointe findet man Meyers Position in dem Gedicht *Michelangelo und seine Statuen* entfaltet:

MICHELANGELO UND SEINE STATUEN

Du öffnest, Sklave, deinen Mund,
Doch stöhnst du nicht. Die Lippe schweigt.
Nicht drückt, Gedankenvoller, dich
Die Bürde der behelmtten Stirn.
Du packst mit nervger Hand den Bart,
Doch springst du, Moses, nicht empor.

72 Meyer 1964, 30.

Maria mit dem toten Sohn,
 Du weinst, doch rinnt die Träne nicht.
 Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
 Ihr meine Kinder, ohne Leid!
 So sieht der freigewordne Geist
 Des Lebens überwundne Qual.
 Was martert die lebendge Brust,
 Beseligt und ergötzt im Stein.
 Den Augenblick verewigt ihr,
 Und sterbt ihr, sterbt ihr ohne Tod.
 Im Schilfe wartet Charon mein,
 Der pfeifend sich die Zeit vertreibt⁷³.

Michelangelo tritt hier mit vierein seiner kanonische Werke⁷⁴ in Dialog, indem er bei jeder Figur die Symptome ihres Leids, wie bei lebenden Menschen, imaginativ vor Augen stellt – um sie sogleich wieder zu negieren; ein Stein stöhnt oder weint nicht wirklich. Insofern das Leid in Stein gemeißelt ist, ist es zur ›Gebärde‹ erstarrt, die affektive Bewegung ist ›aufgehoben‹ im Gebilde (im hegelschen Doppelsinne). In gnomischem Duktus wird sodann die zentrale These des Gedichts, des Dialogs des Künstlers mit seinen Produkten (als seine »Kinder« affektiv stark besetzt) formuliert: Kunst entsteht aus einer Metamorphose von Leid (und gar Tod) über die Gebärde hin ins Gebilde. Damit könnte das Gedicht zu Ende sein: Ein Thesengedicht oder, freundlicher ausgedrückt, ein Lehrgedicht über die existenzielle Funktion von Kunst. Schönheit ist verwandeltes Leid. Doch in den beiden letzten Versen des Gedichts, an jener Stelle, an der traditionell, und auch bei Meyer, häufig eine sentenzhaft zugespitzte Zusammenfassung steht, findet sich hier die leichthändig hingeworfene Einsicht, dass die Verwandlung von Leid

⁷³ Meyer 1963, 331. – Vgl. zu diesem Gedicht die Interpretation und die Kontextualisierung bei Weber 2001.

⁷⁴ Weber 2001, 132: »Michelangelo reflektiert über vier seiner Statuen: Den unvollendet gebliebenen, gefesselten Sklaven mit stöhnend geöffnetem Mund, ursprünglich für das Grabmal des Papstes Julius II. bestimmt und heute im Louvre; den Behelmten oder Pensieroso des Mediceergraves – ein Idealporträt des Lorenzo de' Medici – in der Sakristei von San Lorenzo, Florenz; den Moses in San Pietro in Vincoli, Rom, welchen Michelangelo für das Fragment gebliebene Grabmal Julius II. anfertigte, und die Pietà im Petersdom in Rom.«

in Kunst dem Künstler selbst überhaupt nichts hilft. Der Künstler, dem seit der Antike aus seinem Nachruhm eine spezifische Form der Unsterblichkeit erwachsen soll, blickt hier illusionslos dem Tod ins Auge, allerdings in einer fast humoristisch zu nennenden, genrehaften Szene: Nachdem das *Genie* (dies ist der Titel des Zyklus, in dem dieses Gedicht innerhalb von Meyers sorgfältig komponierter Gedichtsammlung – an zweiter Stelle – steht) aus Leid große Kunst geschaffen hat, muss es selbst abtreten und mit dem Fährmann Charon die letzte Reise über den Styx, einen der Unterweltsflüsse in der griechischen Mythologie, antreten. Es fragt sich, ob die poetische Öffnung der Dialogsituation hin auf die Vision vom Tod des Künstlers (ihrerseits in Poesie, also in der Schwesterkunst gestaltet), auf einer anderen Ebene dann doch eine ›heilende‹ Funktion haben könnte: Das Leid ›versteinert‹ nicht zum indifferenten Gebilde, sondern es wird in eine kleine, fast heitere Szene, in eine kleine Geschichte von der Zukunft des Künstlers im Tod überführt – versöhnlicher ›Humor‹ im Sinne des poetischen Realismus der Zeit?

Ein Werk der *Antike* wird in einem (von Meyer nicht in seine Gedichtsammlung aufgenommenen Gedicht) zunächst melancholisch-dramatisch und einführend verlebendigt, um dann mit einer ganz überraschenden, bitteren Schlusspointe bedacht zu werden. Es geht um den sogenannten Sterbenden Gallier bzw. Sterbenden Fechter, den Meyer auf seiner Italienreise 1858 in Rom auch gesehen hatte:

DER STERBENDE FECHTER.

Er sinkt zur Erde gut getroffen
und Schmerz aus seinen Zügen spricht.
Es schaut das Auge starr und offen
das Blut, das aus der Wunde bricht.

Er sieht die rothen Tropfen blinken
und langsam rieseln niederwärts.
Er sieht das durstige Land sie trinken,
und hält die Hand nicht vor das Herz.

Der Jubel, den der Sieger feiert,
an seinem Ohr verklingen muß,
und seinen letzten Blick umschleiert
der Tod, der gute Genius.

Es schaut sein Geist die Heimatlande
 die Hütte drinn das Licht er sah.
 Zerrissen sind die Slavenbände,
 und das Entfernte wird ihm nah.

Der Berge Hauch, der Ströme Betten,
 die Welle, die so oft ihn trug,
 der Quellen, die sich kühn entketten
 beredter Gruß, der Adler Flug.

Ein Zauber läßt sie reden alle,
 er lauscht entzückt dem lieben Ton.
 Es grüßt mit diesem frischen Schalle
 das Vaterland den fernen Sohn.

Die Berge sinken auf ihn nieder
 und lauter wird der Wellen Schlag,
 es lösen sanft sich seine Glieder,
 und es verfinstert sich der Tag. –

Sie schaut, wie sich das Auge breche,
 sie ist erfreut von diesem Spiel,
 es klatscht die Römerinn, die freche,
 dem Slaven, der so zierlich fiel⁷⁵.

Das Gedicht macht die Überwindung des Leids in der Skulptur, wie im Michelangelo-Gedicht programmatisch angesprochen war, hier in der poetischen Imagination geradezu rückgängig. Der Blick ins Innere des sterbenden Kämpfers lässt dessen Leben in einer schmerzvoll-romantischen Erinnerungssequenz am Leser vorüberziehen, bevor mit einem radikalen Bruch die letzte Strophe den Blick auf situativen Kontext hin öffnet: Eine Römerin beklatscht den ›schönen‹ Tod des sterbenden Fechters, der nur ihrer Unterhaltung diene. Die Poesie erlaubt einen Blick in das ›Innere‹ der Skulptur und ermöglicht, ganz wie es bereits Lessing gesehen hatte, Souveränität über die räumliche wie zeitliche Dimension der Darstellung, während der Künstler auf den einen ›prägnanten Moment‹ festgelegt ist. Der Bruch, der mit der letzten Strophe

75 Meyer 1991, 296 f. (Aus dem Nachlass).

eintritt, ist zugleich ein Bruch mit der Tradition der Erlebnislyrik, die für Meyer ja durchaus eine Belastung war, wie seine schroffe Zurückweisung des Subjektiven im Hinblick auf seine Gedichte zeigt.

Meyers Gedichte zur bildenden Kunst stellen sicher einen der literaturgeschichtlichen Höhepunkte im Dialog zwischen Bildhauerei und Lyrik dar, denen aber die wichtigsten einschlägigen Gedichte Rilkes, was ästhetiktheoretische Komplexität angeht, nicht nachstehen.

VII IMAGINATIVE RESTITUTION DES GÖTTLICHEN: RILKES *ARCHAISCHER TORSO APOLLOS*

Bei Rainer Maria Rilke ruht die gesamte Poetik seiner mittleren Zeit, also der *Neuen Gedichte* von 1907 und 1908 auf dem Konzept der Gebärde und dem Ding. Das Gedicht ist die sprachliche Gebärde, der in Sprachbewegung verwandelte Körpersinn⁷⁶. Die Begegnung mit Rodin (1903) gibt Rilke entscheidende Anregungen für sein mittleres Werk. Das Paris-Erlebnis geht in den *Malte-Roman* ein, Rodins Werk dagegen führt zur emphatischen Werk-Poetik der *Neuen Gedichte*. In dieser Zeit – es ist die Hauptzeit der Rilkeschen ›Dinggedichte‹ – gilt das Werk der bildenden Kunst, das in besonders ausgezeichneter Weise ›Ding‹ ist, für Rilke als Paradigma der Poetik. Rilke hat die Differenzen im Medium durchaus betont und Rodin, den Bildhauer, in seiner Fähigkeit, in entsagungsvoller Arbeit ›Dinge‹ schaffen zu können, geradezu ›benedict⁷⁷. Das ›Dinggedicht‹ Rilkes möchte die Dinge jedoch nicht ›besingen‹, sondern in einer Weise zum Sprechen bringen, dass das lyrische Ich bzw. das Subjekt sich derart in sie hineinversetzt, dass sie selbst ›Subjekt‹ werden.

Rilke nimmt in einem seiner berühmtesten Gedichte, dem Sonett *Archaischer Toros Apollos*, das 1908 den *anderen Teil* der *Neuen Gedichte* eröffnet, ein Fragment, einen Torso zum Anlass für eine sehr prinzipielle Auseinandersetzung mit der Tradition abendländischer Ästhetik. Allerdings geht es ihm nicht um ein modernes Fragment (wie er es in Rodins Kunst im Übermaß vor Augen hatte), sondern um eine sehr alte, durch das Epitheton ›archaisch‹ geradezu als vorklassisch definierte Skulptur bzw. um deren Bruchstück. Rilke jedenfalls hat im Louvre einen

⁷⁶ Im Folgenden beziehe ich mich, z. T. wörtlich, auf meine Ausführungen in Braungart 1995, 242–282, bes. 257–271, sowie vor allem auf Braungart 2005c.

⁷⁷ vgl. hierzu bes. Schmidt-Bergmann 1997.

Jünglingstorso gesehen, der von der Forschung als ›Vorlage‹ für das Sonett identifiziert wurde⁷⁸. Es ist, mit dem gesamten zweiten Teil der *Neuen Gedichte*, seinem »großen Freund Auguste Rodin'« gewidmet⁷⁹.

Rilke war fasziniert von Rodins Werk, auch von seiner Arbeitsweise. Er bewunderte das stetige, genaue, ruhige Arbeiten, das in Gebilde mündete, welche die Zeit zu überdauern imstande waren. In dieser Phase war das Werk der bildenden Kunst in Rilkes Denken auch Anstoß, wenn nicht – in eingeschränktem Maße – gar *Vorbild* für die Poesie: ein Gebilde zu schaffen, das bleibt, das nicht der Vergänglichkeit anheimfällt.

Aber es ist nicht einfach ein Ding, das poetisch evoziert wird, und schon gar nicht ein einfaches Ding. Es ist ein Körper, der Rest eines Körpers, und nicht irgendeines – menschlichen – Körpers, sondern immerhin der Rest einer Götterstatue. Rilke hat also gegenüber dem archäologischen Objekt, wie er es im Louvre vor Augen gehabt hatte, eine bezeichnende ›Umwidmung‹ vorgenommen. Es ist ihm wichtig, dass hier nicht irgendeine Plastik Thema ist, sondern eben das Bild eines Gottes. Und dieses Götterbild ist unvollständig. Es ist – als Torso – Symbol und Dokument eines nicht mehr vorhandenen Kultzusammenhanges, an den es erinnert; und es erinnert an den Verlust, es macht den Verlust erfahrbar und provoziert die Vision einer neuen Aktualität.

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

78 Dieses Gedicht wird unverständlicherweise im Rilke-Handbuch (Engel 2004) praktisch nicht behandelt. Selbstverständlich können in der hier vorgeschlagenen Interpretation nicht annähernd alle Aspekte dieses genialen Textes besprochen werden; mir geht es hier letztlich nur um eine bestimmte Hypothese. – Hervorheben möchte ich aus der jüngeren Forschung: Fricke 1999 und Schmidt-Bergmann 1997. – Übrigens zieht Claudie Judrin in einem bedenkenswerten Beitrag von 1997 die Möglichkeit in Betracht, dass *das* bzw. *ein* Vorbild für Rilkes Gedicht auch eine Apollonstatue aus Rodins Sammlung gewesen sein könnte (Judrin 1997, hier bes. 32 f.).

79 Rilke 1996, 512: »A mon grand Ami Auguste Rodin; der Text des Gedichts: Rilke 1996, 513. Vgl. dazu den Kommentar: Rilke 1996, 557–559.

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern⁸⁰.

Das Gedicht ist also zunächst die imaginäre Restitution einer göttlichen Ganzheit im Medium der Poesie, die ausgeht von deren noch gegenwärtigem Überrest, von ihrem Fragment. Rilke greift damit auf die romantische Idee des Fragments zurück. Das Fragment ist nach der Vorstellung der Frühromantiker⁸¹, vor allem von Novalis, in seiner provozierenden Unvollständigkeit, in seiner Bruckstückhaftigkeit, eine demonstrative Aufforderung, das nicht mehr vorhandene Ganze zu denken, zu imaginieren. Und nach der Ansicht von Novalis etwa wird durch das Fragment eine unendliche Bewegung angestoßen, eine Bewegung hin aufs Absolute. Auch hier in Rilkes Gedicht manifestiert sich, dass der Torso eine Aufforderung zur Vervollständigung enthält – zunächst des Gottes und des Kunstwerkes. Rilke gestaltet dies sehr präzise in der Kombination von plastisch-lebhafter Schilderung – man denke nur an die ›Augenäpfel⁸² – einerseits, die aber in der logischen Gestalt der Negation formuliert wird: »Wir kannten *nicht*«. So ist die verlorene Vollkommenheit zwar abwesend, aber als abwesende zugleich im Gedicht *anwesend* – ein für die Poesie gegenüber der Bildenden Kunst offenbar spezifischer Darstellungsmodus zwischen Präsenz und Absenz.

Das Bildwerk wird dadurch suggestiver als eine naive archäologische Rekonstruktion es wäre (wie man sie bei vielen Funden ja versucht hat).

⁸⁰ Rilke 1996, 513.

⁸¹ Worauf bereits weiter oben in diesem Beitrag anlässlich von Schillers Auseinandersetzung mit dem Torso vom Belvedere hingewiesen wurde.

⁸² Diese Prägung ist geradezu ein Musterbeispiel für die Wiederbelebung einer längst verblassten Metapher (›Augapfel‹) allein durch das Mittel der (zweifachen) Pluralbildung.

So kann man sagen: Das Fragment ist eigentlich vollständiger als das einmal vorhandene Ganze je sein könnte; es ist die Provokation zu einer unendlichen Bewegung, hin auf das Absolute, das schlechthin Undarstellbare.

Damit ist zugleich das Gebilde aus Stein in Bewegung gebracht, dynamisiert. Und genau dies macht Rilke auch mit seinem Gedicht: Die starken Zeilensprünge, die zu den krassesten Enjambements der deutschen Literatur gehören, die wenig markanten Reime am Versende (*Aber – Kandelaber*), die durch profilierte Reime im Versinnern konterkariert werden (*blenden – Lenden*): All dies bringt die eigentlich statuarisch-gemeißelte Form des Sonetts in Bewegung. So realisiert das Gedicht selbst die Ausbruchsbewegung, die von dem Torso behauptet wird: Er *glüht noch*, er *glänzt*, er *blendet*, er *flimmert*: Die Ganzheit des Götterbildes ist nur scheinbar verloren, nur scheinbar fehlt ihm das Symbol des Geistigen (der Kopf) und des Sinnlichen die ›Zeugung‹. Denn der Überrest, dieses Zeugnis eines einmal lebendigen religiösen Kultes ist noch äußerst aktiv. Er *bricht aus allen seinen Rändern*. Und diese Aktivität entspricht seiner einstigen Bestimmung, denn es handelt sich ja um den Torso einer Statue des Apoll, des Sonnengottes.

Die Bewegung des Ausbrechens wird im poetischen Text realisiert, da die Syntax über die Versgrenzen hinausdrängt. Auch das Metrum wird gestört und ins Schlingern gebracht. Und die schlimmste Störung dieses ästhetischen Gebildes liegt im letzten Vers, von dem Hugo von Hofmannsthal gesagt hat, er sei zerbrochen, sonst wäre das Sonnet das »allervollendetste dieser Bilder«⁸³. Hier ist das Spiel der Verse beendet, es findet sich ein Satz, der mitnichten Poesie ist. Zwar passt er durchaus ins Metrum, in Wirklichkeit aber ist er reinste Prosa, ja noch mehr: Ein lapidarer Befehl, der ganz unvermittelt kommt und ohne weitere Erklärung bleibt. »Du mußt dein Leben ändern.«

Das Fragment des Torsos ist also auch noch auf eine andere Weise der Appell zur Vervollständigung, und darauf bezieht sich die Schlusszeile des Gedichts: Es hält auf provozierende Weise dem Betrachter die Unvollkommenheit, die Bruchstückhaftigkeit des *eigenen* Lebens vor Augen. Der Torso, das an den Rändern abbröckelnde Sonett, stellt dem Subjekt eine unendliche Aufgabe, die Aufgabe, sich selbst in der Bewegung aufs Absolute zu vervollkommen.

83 Zit. nach dem Kommentar in Rilke 1996, 959.

Doch schon kurz vorher findet sich die eigentliche Überraschung des Gedichts: »denn da ist keine Stelle / die *dich* nicht sieht.« Als intertextuellen Horizont für diese Verse kann eine Stelle in Hegels Ästhetik angesehen werden, vielleicht vermittelt über Georg Simmel, bei dem Rilke eigentlich eine Doktorarbeit schreiben wollte, bei dem er jedenfalls Vorlesungen hörte: »Die Seele spricht sich in der nackten Plastik«, so Hegel, »im ganzen Körper aus«. Und dann heißt es bei Hegel: es »macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde.«⁸⁴ Eigentlich hätte man vor dem Hintergrund musealen Kunstgenusses erwartet: »*denn da ist keine Seele / ...die dir nicht gefällt, die du nicht mit Wohlgefallen betrachtest*« (oder eine ähnliche Reaktion). Wer ins Museum geht, will sehen und vielleicht auch gesehen werden, allerdings nicht unbedingt vom Kunstwerk. Er will es betrachten, beurteilen, genießen. Es ist das Objekt seiner Wahrnehmung, seiner kritischen Beurteilung. Doch mit der Wende zum allerletzten Vers in Rilkes Sonett wird hier zugleich eine Wendung des Blicks vollzogen: Der Betrachter des Kunstwerks wird selbst zum Objekt der Betrachtung. Und die ist keineswegs unverbindlich, sondern vielmehr schonungslos. Sie mündet in den Befehl, das offenbar verfehlte Leben zu ändern. Nun bekommt das Fragment, das Unvollkommene des Torsos auch eine *ethische* Dynamik: Es zeigt dem Ich das Fragmenthafte seines eigenen Lebens, das ebenso von dieser Auf- und Ausbruchsbewegung ergriffen werden muss.

Die Unverbindlichkeit des Kunstgenusses ist plötzlich umgeschlagen in das Getroffensein von einer Macht, die über das Ganze des Lebens, meines Lebens befindet. Damit wird die Ästhetik der Neuzeit, deren große Errungenschaft gerade darin bestanden hatte, das Schöne vom Guten und vom Nützlichen zu trennen und seine Autonomie zu behaupten, mit einem Schlag rückgängig gemacht. Die Kunst, die sich aus dem religiösen Kultgegenstand entwickelt hatte, wird wieder in ihre Rechte als Subjekt einer Bewegung eingesetzt, die das Leben verändert. Es ist die Repristination der religiösen Funktion von Kunst. Ethik und Ästhetik, in der Neuzeit und erst recht in der klassischen Moderne entkoppelt, werden mit Macht wieder zusammengezwungen. Nun hat auch die lebhafteste Imagination, mit der das Ich eben noch die phantastische Realität des Gottes heraufbeschworen hat, ihr Ende. Der Blick

⁸⁴ Hegel 1970a, 203 (Werke 13); hier zit. nach Braungart 1995, 271. Vgl. auch Körner 2011, 97–111.

schlägt um, nun ist das Ich selbst das Objekt. Der Gott, den es mit seiner Imagination zum Leben erweckt hatte, sieht es an, mit den Augen, die er nicht mehr – oder vielmehr in gesteigerter Weise *doch* hat, und das Ergebnis ist niederschmetternd und zugleich eine neue Perspektive eröffnend. Der Kunstgenuss hat ein Ende, auch im Gedicht, und eine neue Verbindlichkeit bricht an. Genau das ist sprachlich mit dem nüchternen, unpoetischen, prosaischen Schlusssatz realisiert. Er stellt scheinbar – wie Hofmannsthal gemeint hat – einen Bruch im Text dar, markiert in Wirklichkeit aber gerade dadurch den Einbruch des Numinosen, der das Spiel der Kunst verwandelt in ein existenzielles Getroffensein.

Damit erschließt sich der letzte Sinn der Bestimmung dieses imaginären Torsos: Denn man erinnere sich, was über dem Eingang zum Apolloheiligtum in Delphi stand, in dem sich die Großen der Welt ihr Schicksal weissagen ließen: *Erkenne dich selbst!*

Der letzte Vers des Gedichts ist eine Konsequenz jener Aufforderung: »Du mußt dein Leben ändern.« Du mußt, und damit ist der Kreis zum ersten Vers des Gedichtes geschlossen: »Du mußt das *unerhörte Haupt*, das jenseits aller Vorstellung stehende und zugleich noch nicht gehörte, noch nicht *erhörte* Haupt der Gottheit *erhören* und die Konsequenzen ziehen.«

Die herkömmliche, neuzeitlich-moderne Begegnung mit Kunst; die beliebige, eklektische Rezeption, der rasonierende Kunstkonsum ist radikal umgedreht. Es geht also nicht nur um einen Museumsbesuch, nicht nur um die schlechte Unverbindlichkeit des Kunstgenusses – es geht darum, den Torso der eigenen Existenz nicht als Bruchstück hinzunehmen, sondern als unendliche Aufgabe zu verstehen.

Das Gedicht hat die Energie des göttlichen Körpers aufgenommen und ein eine unendliche Bewegung der Imagination, in kinetische Energie sozusagen, überführt. Der Körper des Gottes ist »von Gnaden des Gedichts« insofern er dort aufgehoben und sogar »restituiert« ist. Das Gedicht aber, und daraus ergibt sich sein Rang in der Literaturgeschichte, hat sich, indem es den göttlichen Körper in sich aufnimmt, inkorporiert, mit einer Energie aufgeladen, die weit über die schiere Kommunikation – und auch weit über »ästhetischen Genuss« hinausgeht. Leibhafte Präsenz *und* poetische Imagination, mit der ganzen Theoriegeschichte abendländischer Ästhetik im Hintergrund, gehen eine dynamische Synthese ein.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Foto G. Braungart.

Taf. 16 Foto G. Braungart.

LITERATURVERZEICHNIS**Adler 1990**

H. Adler, Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder (Hamburg 1990).

Blamberger 2011

G. Blamberger, Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen, in: G. Blamberger – D. Boschung (Hrsg.) Kulturelle Figurationen. Genese, Dynamik und Medialität. Morphomata 1 (München 2011) 11–46.

Boschung 2011

D. Boschung, Kairos als Morphom der Zeit – eine Fallstudie, in: G. Blamberger – D. Boschung (Hrsg.) Kulturelle Figurationen. Genese, Dynamik und Medialität. Morphomata 1 (München 2011) 47–90.

Braungart 1985

G. Braungart, Rhetorik, Poetik, Emblematik, in: H. A. Glaser – H. Steinhagen (Hrsg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte 3. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock 1572–1740 (Reinbek 1985) 219–236.

Braungart 1995

G. Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne (Tübingen 1995).

Braungart 2002

G. Braungart, Emblematik und Mediengeschichte. Die Diskursivität des Emblems und seine Stellung in der höfischen Rede, in: W. Harms – D. Peil (Hrsg.), Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik (Bern u. a. 2002) 415–429.

Braungart 2005a

G. Braungart, Multimedia-Rhetorik und historische Medienästhetik, in: J. Knape (Hrsg.), Medienrhetorik (Tübingen 2005) 211–229.

Braungart 2005b

G. Braungart, Die tastende Hand, die formende Hand. Physiologie und Ästhetik bei Johann Gottfried Herder, Hand – Bild – Schrift. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Beiheft 1, 2005, 29–39.

Braungart 2005c

G. Braungart, Pränante Momente: Rainer Maria Rilkes *Archaischer Torso Apollos* und das Ende ästhetischer Beliebigkeit, in: D. Heimböckel (Hrsg.), Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter Grimm (Würzburg 2005) 229–236.

Brückle u. a. 2001

W. Brückle u. a., Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne. Ausstellungskatalog Stuttgart (Stuttgart 2001).

Engel 2004

M. Engel (Hrsg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung (Stuttgart 2004).

Fetscher 2010

J. Fetscher, ›Fragment‹, in: K. Barck u. a. (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe 2 (Stuttgart u. a. 2010) 551–588.

Fick 2010

M. Fick, Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung ³(Stuttgart 2010).

Frick 2006

W. Frick, »Was hatte ich mit Rom zu tun? Was Rom mit mir?« Johann Gottfried Herder in der »alten Hauptstadt der Welt« (1788/89), in: P. Chiarini – W. Hinderer (Hrsg.), Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780–1820 (Würzburg 2006) 135–172.

Fricke 1999

H. Fricke, »Du musst dein Leben ändern«. Rilkes ›Torso‹ und die Ästhetik der Individualität, Sprachkunst 30, 1, 1999, 11–28.

Goethe 1988

K. Eibl (Hrsg.), Johann Wolfgang Goethe. Gedichte 1800–1832 (Frankfurt am Main 1988).

Goethe 1995 [1798]

J. W. Goethe, Über Laokoon, in: H. Pfothenhauer – P. Sprengel (Hrsg.), Klassik und Klassizismus. Bibliothek der Kunstliteratur 3 (Frankfurt am Main) 149–161.

Gryphius 1663

A. Gryphius, Epigrammata Oder Bey=Schriftten (Breslau 1663).

Harsdörffer 1975 [1650]

G. P. Harsdörffer, Poetischer Trichter (Darmstadt 1975).

Hegel 1970a

G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 1 (Frankfurt am Main 1970).

Hegel 1970b

G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 3 (Frankfurt am Main 1970).

Herder 1987

W. Pross (Hrsg.), Johann Gottfried Herder. Werke 2. Herder und die Anthropologie der Aufklärung (München 1987).

Herder 1988 [1788/89]

A. Meier – H. Hollmer (Hrsg.), Johann Gottfried Herder. Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen (München 1988).

Hessler 2013

Chr. Hessler, Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento (Berlin 2013).

von Holst 1987

Chr. von Holst (Hrsg.), Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer (Stuttgart 1987).

von Holst 1993

Chr. von Holst (Hrsg.), Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830. Ausstellungskatalog Stuttgart (Stuttgart 1993).

Jäger 2012

L. Jäger, Transkription, in: Chr. Barz u. a. (Hrsg.), Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen (München 2012) 306–315.

Judrin 1997

C. Judrin, Regards du poète sur le dessinateur et sur le collectionneur, in: C. Ebnetter (Hrsg.), Rilke & Rodin. Paris 1902–1913 (Sierre 1997) 29–68.

Kaiser 1991

G. Kaiser, Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart 1 (Frankfurt am Main 1991).

Körner 2011

H. Körner, Blickende Leiber, lebendige Farbe und Randfiguren der Kunst. Kunsthistorische Aufsätze. (Berlin 2011).

Koopmann 1998

H. Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch (Stuttgart 1988).

Kranz 1981a

G. Kranz, Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliographie 1 (Köln 1981).

Kranz 1981b

G. Kranz, Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliographie 2 (Köln 1981).

Kranz 1987

G. Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliographie 3. Nachträge* (Köln 1987).

Kremer 2001

D. Kremer, *Romantik* (Stuttgart 2001).

Le Normand-Romain 2010

A. Le Normand-Rollain, *Der Torso vom Belvedere*, in: S. Schulze (Hrsg.), *Das Fragment. Der Körper in Stücken. Ausstellungskatalog Frankfurt* (Frankfurt am Main 1990) 98–115.

Lessing 1990 [1766]

W. Barner (Hrsg.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1766–1769* (Frankfurt am Main 1990).

Mai - Wettengl 2002

E. Mai – K. Wettengl (Hrsg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (München 2002).

Meyer 1963

H. Zeller – A. Zäch (Hrsg.), *Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe 1* (Bern 1963).

Meyer 1964

H. Zeller – A. Zäch (Hrsg.), *Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe 2* (Bern 1964).

Meyer 1991

H. Zeller – A. Zäch (Hrsg.), *Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe 7* (Bern 1991).

Oellers 1997

E. Bonfatti – M. Fancelli (Hrsg.), *Il Primato dell'Occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe* (Rom 1997) 143–158.

Ostermann 1991

E. Ostermann, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee* (München 1991).

Pfotenhauer 1991

H. Pfotenhauer, *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin*, in: H. Pfotenhauer (Hrsg.), *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik* (Tübingen 1991) 79–102.

Riedel 1998

W. Riedel, *Schriften zum Theater, zur bildenden Kunst und zur Philosophie vor 1790*, in: H. Koopmann (Hrsg.), *Schiller-Handbuch* (Stuttgart 1988) 560–574.

Rilke 1996

M. Engel – U. Fülleborn (Hrsg.), Rainer Maria Rilke. Gedichte 1895 bis 1910 (Frankfurt am Main 1996).

Robert 2011

J. Robert, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption (Berlin 2011).

Sabaeus 2009 [1556]

G. Maurach u. a. (Hrsg.), Faustus Sabaeus. Epigrammata, <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/706>> (29.07.2014).

Schiller 1995 [1785]

F. Schiller, Brief eines reisenden Dänen. Der Antikensaal zu Mannheim, in: H. Pfotenhauer – P. Sprengel (Hrsg.), Klassik und Klassizismus. Bibliothek der Kunstliteratur 3 (Frankfurt am Main 1995) 453–459.

Schmidt-Bergmann 1997

H. Schmidt-Bergmann, »Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge«. Rainer Maria Rilkes Überwindung der Kunst Auguste Rodins, in: C. Ebner (Hrsg.), Rilke & Rodin. Paris 1902–1913 (Sierre 1997) 69–84.

Schulze 1990

S. Schulze (Hrsg.), Das Fragment. Der Körper in Stücken. Ausstellungskatalog Frankfurt (Frankfurt am Main 1990).

Uhlig 1981

W. Uhlig, Nicolas Guibal. Hofmaler des Herzogs Carl Eugen von Württemberg. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts (Diss. Universität Stuttgart 1981).

Weber 2001

E. Weber, Bildende Kunst und Selbstthematization der Literatur. Zu C. F. Meyers Gedicht »Michelangelo und seine Statuen«, in: K. H. Kiefer u. a. (Hrsg.), Das Gedichtete behauptet sein Recht. Festschrift Walter Gebhardt (Frankfurt am Main 2001) 129–143.

Weisstein 1992

U. Weisstein (Hrsg.), Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes (Berlin 1992).

Winckelmann 1995 [1762]

J. J. Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: H. Pfotenhauer u. a. (Hrsg.), Frühklassizismus. Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse. Bibliothek der Kunstliteratur 2 (Frankfurt am Main 1995) 174–180.

Wünsche 1998

R. Wünsche, Der Torso. Ruhm und Rätsel (München 1998).

Zahlten 1990

J. Zahlten, Die bildenden Künste an der Hohen Carlsschule in Theorie und Praxis, in: A. Aurnhammer u. a. (Hrsg.), Schiller und die höfische Welt (Tübingen 1990) 31–46.

Zymner 2009

R. Zymner, Lyrik. Umriss und Begriff (Paderborn 2009).

AUTORINNEN UND AUTOREN

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study* (München 2013); Zus. mit S. A. J. Neef – H. Sussmann (Hrsg.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, Morphomata 17 (München 2014).

GEORG BRAUNGART (Neuere deutsche Literatur), Professor am Deutschen Seminar der Universität Tübingen. Zum Thema erschienen: *Prägnante Momente. Rainer Maria Rilkes Archaïscher Torso Apollos und das Ende ästhetischer Beliebigkeit*, in: D. Heimböckel (Hrsg.), *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter Grimm* (Würzburg 2005) 229–236.

PENELOPE CURTIS (Kunstgeschichte), Director of Tate Britain. Zuletzt erschienen: *Sculpture 1900–1945. After Rodin* (Oxford u. a. 1999); *Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture* (Los Angeles 2008); Zus. mit K. Wilson, *Modern British Sculpture* (London 2011).

JENS DAEHNER (Klassische Archäologie), Kurator für antike Kunst am J. Paul Getty Museum in Los Angeles. Zuletzt erschienen: *Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden* (München 2008); Zus. mit Chr. Green (Hrsg.), *Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia. Ausstellungskatalog Malibu* (Los Angeles 2011); Zus. mit Chr. Green (Hrsg.), *Une moderne Antiquité. Ausstellungskatalog Antibes* (Paris 2012).

KLAUS FITTSCHEN (Klassische Archäologie), von 1989–2001 Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen. Zum Thema erschienen: K. Fittschen, *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeption- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts*, *AbhGöttingen* 275 (Göttingen 2006).

TILL FOERSTER (Ethnologie), Leiter des Ethnologischen Seminars der Universität Basel. Zuletzt erschienen: Zus. mit A. Peters u. a. (Hrsg.), *Non-State Actors as Standard Setters: The Erosion of the Public-Private Divide* (Cambridge 2009); Zus. mit S. L. Kasfir (Hrsg.), *African Art and Agency in the Workshop* (Bloomington 2012).

TONIO HÖLSCHER (Klassische Archäologie), Emeritus für Klassische Archäologie an der Universität Heidelberg. Zuletzt erschienen: *Die griechische Polis und ihre Räume. Religiöse Grenzen und Übergänge*, in: M. A. Guggisberg (Hrsg.), *Grenzen in Ritual und Kult der Antike; Bilderwelt, Lebensordnung und die Rolle des Betrachters im antiken Griechenland*, in: O. Dally u. a. (Hrsg.), *Bild – Raum – Handlung. Perspektiven der Archäologie* (Berlin 2012) 19–44.

CHRISTIAN KUNZE (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität Regensburg. Zum Thema erschienen: *Zwischen Griechenland und Rom. Das »antike Rokoko« und die veränderte Funktion von Skulptur in späthellenistischer Zeit*, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst* (Wiesbaden 2008) 77–108.

DORIS LEHMANN (Kunstgeschichte), arbeitet derzeit im Rahmen eines eigenen DFG-Projekts über »Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit«. Zuletzt erschienen: *Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik* (Köln 2011); Zus. mit G. Petri (Hrsg.), *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, Studien zur Kunstgeschichte 195* (Hildesheim 2012).

PAOLO LIVERANI (Klassische Archäologie), Professor für »Storia e Civiltà del Mondo Antico« mit dem Schwerpunkt römische Topographie an der Universität Florenz. Zum Thema erschienen: *Chi parla a chi? Epigrafia monumentale e immagine pubblica in epoca tardo antica*, in: S. Birk u. a. (Hrsg.), *Using Images in Late Antiquity* (Oxford 2014) 3–32.

† **FRANK MARTIN** (Kunstgeschichte), Leiter des *Corpus Vitrearum Medii Aevi* der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und Honorarprofessor an der Freien Universität Berlin. Zum Thema erschienen: *Bellori sulla scultura del suo tempo. Argomentazione e terminologia al servizio della normatività*, in: L. Fatticcioni – L. di Cosmo (Hrsg.), *Le componenti del Classicismo secentesco. Lo statuto della scul-*

tura antica. Atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011, Collana Arti 19 (Rom 2013); Die antiken Porträts und ihr barockes Gewand, in: K. Knoll – Chr. Vorster, Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts (München 2013) 1–31.

MORITZ WOELK (Kunstgeschichte), Direktor des Museum Schnütgen in Köln. Zum Thema erschienen: Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Stuck im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Darmstadt 1999); Demnächst als Hrsg., Die Heiligen Drei Könige. Mythos, Kunst und Kult. Ausstellungskatalog Köln (München 2014).

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.

- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.
- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.

TAFELN



1.1 Chiron und Achill, Wandgemälde Herkulaneum, sogenannte Basilika. Neapel, Mus. Naz. Inv. 9109



1.2 Marsyas und Olympus, Wandgemälde Herkulaneum, sogenannte Basilika. Neapel, Mus. Naz. Inv. 9151



2.1 *Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger, and Picabia in the Presence of the Antique*, Blick in die Ausstellung in der Getty Villa Malibu, 2011–2012



2.2 Giorgio de Chirico, *Canto d'amore* (Song of Love), 1914. Öl auf Leinwand, 73 × 59 cm. New York, Museum of Modern Art, Nelson A. Rockefeller Bequest, 950.1979



3.1 Giorgio de Chirico, Gladiatoren, 1928. Öl auf Leinwand, 130 × 97 cm. Sammlung Nahmad, Schweiz



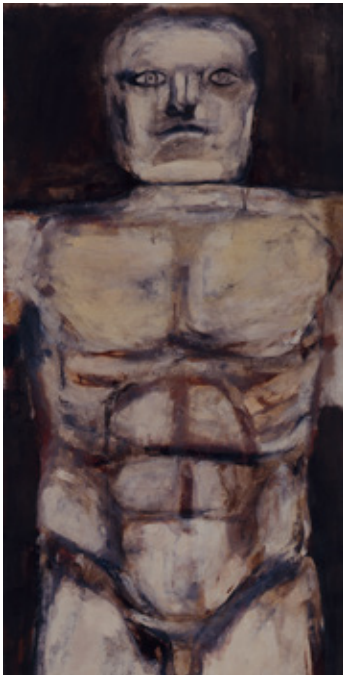
3.2 Pablo Picasso, La Source (Die Quelle), 1923. Öl auf Leinwand, 64 × 90 cm. Stockholm, Moderna Museet NM 6360



4 Fernand Léger, Weiblicher Akt auf rotem Grund, 1927. Öl auf Leinwand, 130 × 81,5 cm. Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Gift of the Joseph F. Hirshhorn Foundation 1972, 72.123



5.1 Francis Picabia, Pavonia, Öl auf Leinwand, 149,5 × 171 cm.
Los Angeles, Sammlung Nazarian



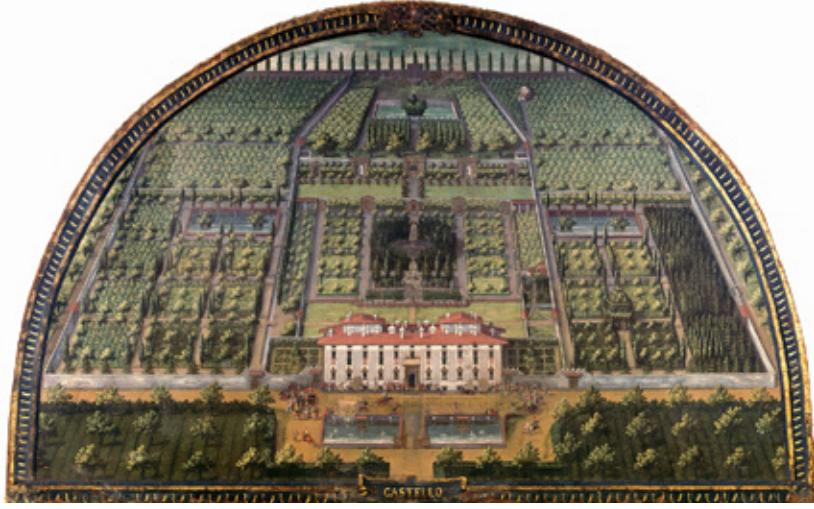
5.2 Leon Golub, Male Figure, 1958. Lack auf Leinen auf Baumwolle, 212 × 106 cm.
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister 03/12



6 Flämischer Meister, *Giambologna in seinem Atelier*, Öl auf Leinwand, 1570er Jahre, gerahmt 171,2 × 133 × 9,5 cm, Privatsammlung, Dauerleihgabe Edinburgh, National Galleries of Scotland



7 Giambologna, *Fiorenza*, 1571–2 (?), Bronze, H 125 cm, Castello bei Florenz, Villa Medicea della Petraia



8.1 Giusto Utens, *Villa Medicea bei Castello*, um 1600, Tempera auf Leinwand, 145 × 300 cm, Florenz, Museo Storico Topografico 'Firenze com'era'



8.2 Giorgio Vasari, *Cosimo I. im Kreise seiner Künstler*, ca. 1556–59, Fresko, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I



9 Giambologna (Venus), Adriaen de Vries (Satyr) und Mitarbeiter (?), *Schlafende Venus und Satyr*, vor 1587, Bronze gold-, rötlich und dunkelbraun patiniert, H mit Plinthe 210 mm, L 340 mm, T 177 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe



10 Sog. Minerva d'Orsay (antike Statue mit Ergänzungen des 18. Jahrhunderts), Paris, Musée du Louvre, Ma 2225



11.1 Zwei Masken eines Tanzensembles im Kameruner Grasland während einer Totengedenkfeier. Sie werden von einem Verwandten des Verstorbenen begleitet, der dessen Portrait hält. Kamerun, Bamendankwe, 08.01.2013



11.2 Ein Portrait in zwei Medien. Das Gemälde wurde nach der Vorlage der Fotografie gemalt. Der Abgebildete war zu dem Zeitpunkt schon verstorben. Kamerun, Bamenda. Foto vermutlich vor 1990, Gemälde: Nsawir Arts, Acryl auf Leinwand, ca. 35 × 35 cm, um 2009



12 Freundschaftsfoto junger Rebellen im Norden der Côte d'Ivoire.
Vor 2008



13 *Taking Positions: Figurative Sculpture in the Third Reich*, installation view, Henry Moore Institute, Leeds, 2001



14.1 Henry Moore, ›Reclining Figure‹, 1956, bronze, 2.4 m long, Akademie der Künste, Berlin



14.2 Rosa Barba, ›The Hidden Conference: A Fractured Play‹, 2011, 35 mm film still, optical sound, 5 mins (work 32), courtesy Vistamare, Pescara



15.1 *The Imaginary Museum*, installation view, Kunstverein München, July – Sept 2011



15.2 *Before the Law*, Museum Ludwig, Cologne, December 2011 – April 2012



16 Marco d'Agrate, Bartholomäus, 1562, Marmor, Mailand, Dom

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata.

Christiane Vorster lehrt klassische Archäologie an der Universität Bonn und betreut als Autorin und Mit-herausgeberin den »Katalog der antiken Bildwerke« der Dresdner Skulpturensammlung. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf dem Gebiet der griechischen und römischen Skulptur sowie der Antikenrezeption in Renaissance und Barock.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
KULTURELLEN PIZODIEN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5809-4



9 783770 558094