

DIETRICH BOSCHUNG UND LUDWIG JÄGER (HRSG.)

›WORT‹ UND ›STEIN‹

Differenz und Kohärenz

kultureller Ausdrucksformen



MORPHOMATA

›Wort‹ und ›Stein‹ bezeichnen grundsätzlich verschiedene Medien des kulturellen Gedächtnisses und der Ausdrucksformen der Künste. Sie stehen in spannungsreichen Beziehungen zueinander; gleichzeitig sind sie vielfach ineinandergearbeitet und aufeinander bezogen.

Auch wenn die Kunst- und Zeichentheorie Hegels die Anregung zur Fragestellung des Bandes bot, so gilt das nicht für seine postulierte Hierarchie der Künste, die den *paragone* von Skulptur, Malerei, Dichtung und Musik seit der frühen Neuzeit fortsetzte. Vielmehr untersuchen die Beiträge die Bezugnahme und die Wechselwirkung der unterschiedlichen Ausdrucksformen. Dabei wird das mediale Spannungsverhältnis von ›Wort‹ und ›Stein‹ unter verschiedenen disziplinären und systematischen Perspektiven in den Blick genommen, die von der Ägyptologie und der Archäologie bis zu Literatur-, Sprach- und Zeichentheorie reichen.



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 51

PUBLIKATIONSBEIRAT:
THOMAS MACHO, ALAIN SCHNAPP,
MARISA SIGUAN UND BRIGITTE WEINGART

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG UND
LUDWIG JÄGER

›WORT‹ UND ›STEIN‹

Differenz und Kohärenz

kultureller Ausdrucksformen

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

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 vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2021 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Cathalin Recko

Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel

Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz

Printed in Germany

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-7061-4

INHALT

DIETRICH BOSCHUNG UND LUDWIG JÄGER	
Vorwort	7
LUDWIG JÄGER	
›Wort‹ und ›Stein‹. Hegels ›ägyptisches Tableau‹ und das Problem des Zeichens	13
STEIN IM WORT	
ANDREAS KABLITZ	
Gemeißelt in imaginären Stein: Die Inschrift von Dantes Höllentor. Anmerkungen zu Wort und Stein in der <i>Commedia</i>	47
ELISABETH DÉCULTOT	
Übersetzen. Winckelmanns Arbeit an der Sprache	71
WORT IM STEIN	
JAN ASSMANN	
Stein und Schrift im Alten Ägypten	95
LOTHAR LEDDEROSE	
Wort und Stein in China	121
WERNER ECK	
Über den Tag hinaus. Petrifiziertes Fortleben für die Mit- und Nachwelt	139

VERLUST DER MATERIALITÄT

ALAIN SCHNAPP

Ruinen, Materialität und Erinnerung. Die Verflüchtigung
der Form 175

KATHARINA LORENZ

Zeit|Raum-Sicht. Antike Skulpturen im Horizont der
digitalen Transformation 201

WORT WIRD STEIN

CHRISTIANE VORSTER

Und das Wort ward Stein. Sinnstiftung durch Ergänzung 221

DIETRICH BOSCHUNG

Bild als Namen 257

Autorinnen und Autoren 279

Tafeln 287

DIETRICH BOSCHUNG UND LUDWIG JÄGER

VORWORT

I

›Wort‹ und ›Stein‹ bezeichnen grundsätzlich unterschiedliche Ausdrucksmedien sowohl des kulturellen Gedächtnisses als auch der Künste. Sie stehen einerseits antipodisch in spannungsreichen Beziehungen zueinander, sind aber auch andererseits vielfach ineinandergearbeitet und aufeinander bezogen. Dabei sind beide Begriffe in unterschiedlicher Weise auf die Dimension des Ausdrucks bezogen: ›Stein‹ meint ein amorphes, von der Natur vorgegebenes geologisches Material, das erst mit der Bearbeitung etwa durch den Bildhauer zu einer Ausdrucksform gemacht wird. Dagegen ist das ›Wort‹ von Anfang an durch die menschliche Stimme artikuliertes sprachliches Zeichen und damit als Teil kultureller Kommunikationssysteme immer schon Vermittler von Informationen, Vorstellungen und Wissen, kurz: Element gesellschaftlicher Sinnkonstitution.

Beide Ausdrucksmedien und mit ihnen die jeweiligen symbolischen Formen, deren Aisthesis sie bestimmen, stehen in unterschiedlicher Weise hinsichtlich ihrer ›kulturellen Leistungen‹ in Widerstreit: einmal bezüglich ihres jeweiligen Anteils bei der Herstellung und Verbürgung ›kultureller Unvergesslichkeit‹, d. h. der »Unvergänglichkeit der Erinnerung« (Jan Assmann), zum anderen aber auch hinsichtlich des »Grades der Innigkeit«, mit dem sie es in den Künsten jeweils erlauben, »Idee und Gestalt ineinander zu arbeiten« (Hegel). Sie können sich aber auch symbiotisch verbünden wie etwa in der in steinerne ›Denkmäler‹ eingeschriebenen »Monumentalschrift der Hieroglyphen« im pharaonischen Ägypten (vgl. hier den Beitrag von Jan Assmann).

Seit der Antike werden die artikuliert Sprache auf der einen Seite, die aus beständigen Materialien ausgeführten Statuen oder Bauten auf der anderen, in ihrer medialen Leistungsfähigkeit verglichen und dabei unterschiedlich beurteilt. Während die materiellen Monumente aufgrund

der erhofften Unvergänglichkeit des Materials als besonders dauerhaft galten, und etwa – so Jan Assmann – in der ägyptischen »Steinzeit des kulturellen Gedächtnisses« geradezu als eine »Riesenschrift«, als ein »monumentaler Diskurs« fungierten, kehrten die Verfechter des Wortes andere Eigenschaften kommunikativer Nachhaltigkeit hervor. So bevorzugte etwa der attische Redner Isokrates im 4. Jh. v. Chr. das Wort gegenüber Bildnisstatuen, weil – so Isokrates – die Rede Taten und Verstand schildern könne, während Statuen nur äußerliche Schönheiten abzubilden vermöchten (Isokrates IX 73–75). Zudem könnten Worte den Ruhm überall verbreiten, während Standbilder unbeweglich seien und darauf beschränkt, nur an einem einzigen Ort symbolisch wirksam zu werden. Und schließlich lasse sich die in Worten beschriebene Wesensart und die Gesinnung nachahmen, während kein Betrachter seinen Körper an die plastischen Formen einer Statue anpassen könne. Im »Widerstreit des Worts und des Marmors« (Jesper Svenbro) vermöge – so etwa Horaz – gerade das Gedicht eine »Art der Vollkommenheit zu erreichen, die fester ist als Stein und Bronze, weil es als Werk, das von Mund zu Mund geht, jedem materiellen Verfall entrinnt« (Alain Schnapp). Hegel führt in seiner Ästhetik die Überlegenheit des Wortes über den Stein darauf zurück, dass der Ton als das »Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie«, der »mechanisch schweren Masse«, das »dem Geist relativ gemäßigste sinnliche Material« sei; der Ton sei ein »Herausgehen aus der realen Sinnlichkeit«. Zwar ist für Hegel auch die Sprache »ein Sichzeigen des Geistes in der Äußerlichkeit«, allerdings eine, die »nur als Ton, als Bewegung, Erzitterung des abstrakten Elementes der Luft eine Mitteilung des Geistes wird«.

›Wort‹ und ›Stein‹ markieren also als modale bzw. mediale Ausdrucksformen die Pole eines begrifflichen Feldes, auf dem die Fragen der Vergänglichkeit, der Zeitentobenheit bzw. der kulturellen Unvergesslichkeit ebenso verhandelt werden wie die der kommunikativen Reichweite oder der Darstellungsmächtigkeit von ›Zeichen‹ im weitesten Sinne. Mit den Beiträgen dieses Bandes wird das skizzierte mediale Spannungsverhältnis der Sinn-Medien ›Wort‹ und ›Stein‹ unter verschiedenen disziplinären und systematischen Perspektiven in den Blick genommen, die von der Ägyptologie und der Archäologie bis zu Literatur-, Sprach- und Zeichentheorie reichen.

II

Das Internationale Kolleg Morphomata, von 2009 bis 2021 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) finanziert, hat in einer Reihe von Kolloquien und Konferenzen die Frage thematisiert und untersucht, wie epistemische Leistungen und Artefakte sich gegenseitig bedingen und wie sie zusammenwirken, insbesondere wie sich Wissen oder Vorstellungen in sinnlich wahrnehmbarer Form konkretisieren und auf welche Weise diese Konkretisierungen, indem sie entstehen und nachdem sie einmal entstanden sind, wirkungsmächtig werden. Die in den Bänden der Reihe *Morphomata* vorgelegten Fallstudien behandeln zum einen ein weites Spektrum sprachlich artikulierter Ausdrucksformen: Zitate (*Morphomata* 2); wissenschaftliche Texte zur Archäologie (3); Utopien (9); literarische Texte (etwa Thomas Manns Novelle ›Tod in Venedig‹ [15]); Figurengedichte (33); antiquarische Landeskunden der frühen Neuzeit (41); Heiligenlegenden (43) und Biographien (47); Übersetzungen;¹ dazu besonders intensiv zeitgenössische Lyrik in den Publikationen zu den von Günter Blamberger im Rahmen des Morphomata-Programms geleiteten internationalen Literaturfestivals *Literator* und *Poetica*. Hinzu kamen Studien zu visuellen, materiellen und performativen Konkretisierungsformen: Diagramme (*Morphomata* 6); Museumsbauten (16); Statuen (22. 24); Graffiti (28); Architektenhäuser (33), aber auch solche etwa zur Druckgrafik G. B. Piranesis sowie zu Ritualen der Antike und der frühen Neuzeit.² Besonders intensiv untersucht wurde das Porträt als Figuration des Besonderen (36. 46), wobei der Schwerpunkt auf den Bildnissen der klassischen Antike lag (40. 45. 48. 49). In den Fallstudien wurde dargelegt, worin die spezifischen Leistungen der jeweiligen kulturellen Ausdrucksformen bestehen; welche medialen Möglichkeiten sie eröffnen und welchen Beschränkungen sie unterliegen, wenn es um die Konkretisierung bzw. um die »Darstellung und Konstruktion« (Peter Burke) von ›Vorstellungen‹ und ›Wissen‹ geht.

1 Schütrumpf, Eckart: *The Earliest Translations of Aristotle's Politics and the Creation of Political Terminology. Morphomata Lectures Cologne*. Paderborn 2014.

2 Mägele, Semra u. a. (Hrsg.): *Piranesis Antike. Befund und Polemik*. Köln 2014.-Boschung, Dietrich / Hölkeskamp, Karl-Joachim / Sode, Claudia (Hrsg.): *Raum und Performanz. Rituale in den Residenzen von der Antike bis 1815*. Stuttgart 2015.

Weitere Publikationen gelten den mit diesen Fragen verbundenen theoretischen Aspekten und Schlüsselbegriffen. Sie untersuchen visuelle Autorität (*Morphomata* 10); Artikulation (11); die Wechselwirkung von Formkonstanz und Bedeutungswandel (19); Actor-Network-Theory (21); Charisma als Mittel der Wirkmacht (29); das Konzept der Objektbiographie (31); die ›Invention of Tradition‹ (32); die Aktualität von Hegels Kunsttheorie (39) sowie Aspekte der Obsoleszenz.³

Mit der Untersuchung von Differenz und Kohärenz der beiden fundamentalen Konkretierungsformen kultureller Artefakte ›Wort‹ und ›Stein‹ vervollständigt der vorliegende Band das bisherige Forschungsprogramm des Internationalen Kollegs *Morphomata* um einen Beitrag, der in das Zentrum der Ausgangsfrage zurückführt.⁴

III

Auch wenn Hegels Ästhetik in ihrer Entgegensetzung von ›Wort‹ und ›Stein‹ die Anregung zur Fragestellung der Tagung bot (s. den Beitrag von Ludwig Jäger), so lag ihr doch nicht die von ihm postulierte Hierarchie der Künste zugrunde, die den *paragone* von Skulptur, Malerei, Dichtung und Musik seit der frühen Neuzeit fortsetzte. Vielmehr untersuchen die Beiträge unabhängig von normativ-ästhetischen Vorstellungen die Wirksamkeit und die Wechselwirkung der unterschiedlichen Ausdrucksformen. So evoziert Dante in der *Commedia* in Stein gefasste Inschriften und Bilder und verleiht so dem Text eine hohe Anschaulichkeit (Beitrag von Andreas Kablitz). Johann Joachim Winckelmann transkribiert die Meisterwerke antiker Skulptur durch die literarische Ekphrasis in Sprache und gewinnt gleichzeitig sein begriffliches Instrumentarium durch innermediale Übersetzungen (Elisabeth Décultot). Die spezifischen Verfahren antiker Hochkulturen von Sprache in Steininschriften

3 Boshung, Dietrich / Kaerlein, Timo / Udelhofen, Stephan (Hrsg.): *Kulturelle Figurationen der Obsoleszenz*. Würzburg 2019.

4 Einige Beiträge der Tagung konnten nicht in den Band aufgenommen werden: Christoph Berns: ›Beautifying what was known before‹ – Antike Dichtung und Skulptur in Joseph Spence' *Polymetis*.- Friedrich Vollhardt: *Visible Gebilde*. Grenzbestimmungen der Künste in Lessings *Laokoon*.- Christian Kunze: Skulpturen mit literarischem Potenzial: die Löwin des Arkesilaos und das Kentaurpaar von Papias und Aristeas.- Martin Dinter: *Intermedial Strategies in the Statuary of Ancient Epigram*.

werden evident am Beispiel Ägyptens (Jan Assmann), Chinas (Lothar Ledderose) und des Imperium Romanum (Werner Eck). Wenn hierdurch einerseits das vorgeblich ephemere Wort materialisiert und verstetigt wird, so kann andererseits das scheinbar auf Dauer verfestigte Monument seine materialisierte Form verlieren, sich im zeitbedingten Verfall ›verflüchtigen‹ (Alain Schnapp), aber sich auch in der digitalen Transformation erhalten (Katharina Lorenz). Zwei weitere Beiträge zeigen, dass umgekehrt das ›Wort‹ sich nicht nur in Stein einschreiben, sondern das Material auch entscheidend formen kann (Christiane Vorster; Dietrich Boschung).

Die hier gesammelten Beiträge sind im Frühjahr und Sommer 2020 geschrieben worden, als weltweit Bibliotheken und Institute geschlossen waren. Wir sind den Autorinnen und Autoren überaus dankbar, dass sie ihre Texte unter diesen außerordentlich schwierigen Umständen fertigstellen konnten. Unser Dank gilt zudem Cathalin Recko für die umsichtige Redaktion und Andreas Langensiepen für die Gestaltung des Bandes.

LUDWIG JÄGER

›WORT‹ UND ›STEIN‹

Hegels ›ägyptisches Tableau‹ und das Problem des Zeichens

ABSTRACT

Die Tagung, in deren thematischem Horizont der folgende Beitrag steht, hatte die Intention, die Artikulationsmedien ›Wort‹ und ›Stein‹ hinsichtlich ihrer jeweiligen spezifischen Darstellungsmächtigkeiten als Medien kulturellen Sinns in den Blick zu nehmen und dabei insbesondere ihre Rolle als Medien des Ästhetischen in den Verfahren der ›Kunstversinnlichung‹ bzw. als Gedächtnismedien bei der Herstellung von Erinnerungskontinuität zu erörtern. Die folgenden Überlegungen unternehmen den Versuch, diesen thematischen Fokus durch eine semiotische Perspektivierung engzuführen, wobei insbesondere Hegels Ästhetik und die in sie eingeschriebene Zeichentheorie sowie der von Champollion im Rahmen seiner ›philologischen Archäologie‹ ausgelöste Hieroglyphen-Diskurs im Fokus der Aufmerksamkeit stehen werden. Der Bezug auf Hegel liegt hier vor allem deshalb nahe, weil Hegel sowohl die Konzeptionalisierung seiner Zeichenidee in der Enzyklopädie als auch die semiotische Grundlegung seiner ›Ästhetik‹ im Horizont einer Reflexion des Verhältnisses von und der Spannung zwischen den Artikulationsmedien ›Wort‹ und ›Stein‹ entfaltet hat.

1. ZUR FRAGESTELLUNG: DER ORT DER ZEICHENIDEE IN HEGELS DENKEN

Die Tagung, in deren thematischem Horizont der folgende Beitrag situiert ist, hatte als eine ihrer zentralen Intentionen die Absicht, die Artikulationsmedien ›Wort‹ und ›Stein‹ aus verschiedenen disziplinären Perspektiven als Medien des kulturellen Gedächtnisses bzw. als Ausdrucksformen der Künste zu erörtern. In den Blick genommen werden sollten sie hinsichtlich der Frage, worin – sowohl in den symbiotischen Allianzen, die sie eingehen, als auch in den konkurrierenden Differenzbewegungen, durch die sie charakterisiert sind – ihre jeweiligen spezifischen Darstellungsmächtigkeiten in den ästhetischen Verfahren der ›Kunstversinnlichung‹,¹ bzw. ihre jeweiligen Beiträge zur Herstellung von Erinnerungskontinuität zu sehen sind. Fokussiert werden sollten ›Wort‹ und ›Stein‹ also in Hinsicht auf die Rollen, die sie als Medien des Ästhetischen bzw. als Gedächtnismedien der ›Verewigung‹² in den Verfahren der Erzeugung kulturellen Sinns jeweils spielen.

1 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 102. ›Kunstversinnlichung‹ ist für Hegel eine zentrale Aufgabe der Kunst, d. h. die Aufgabe, »die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt [...] darzustellen [...]«. Dieses Darstellen hat – so Hegel – »seinen Wert und seine Würdigkeit in dem Entsprechen und der Einheit beider Seiten der Idee und der Gestalt [...]«, wobei »die Höhe und die Vortrefflichkeit der Kunst [...] von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen« (vgl. Hegel 1970, WW 13, 103). Wie sich noch zeigen wird, ist für Hegel der Grad der Innigkeit dieser ›Ineinanderarbeitung‹ davon abhängig, wo auf dem Spannungsbogen zwischen ›Stein‹ und ›Wort‹ die von der jeweiligen Kunst verwendete ›sinnliche Gestalt‹ angesiedelt ist. Vgl. zum Problem der Hierarchisierung der Künste unten Abschnitt 4.

2 Vgl. zum Terminus ›Verewigung‹ mit Bezug auf die Hieroglyphenschrift Assmann 1992, 170; vgl. ebenso Assmann 2015, 97; im Kap. 4 dieses Buches beschäftigt sich Aleida Assmann mit der ›Wiederkehr der Hieroglyphen‹ (Assmann 2015, 97–115) und mit der Funktion der ›altägyptischen Hieroglyphen‹ als »Medium der Verewigung«. Für Hegel bekunden selbst noch die ›Trümmer‹ der ägyptischen Kultur ihre ›Unzerstörbarkeit‹ (vgl. Hegel 1848, 262 f.): »[...] so sind es die Ägypter, die ein ebenso mächtiges Reich [wie die Römer] von Taten in Kunstwerken ausgeführt haben, deren Trümmer ihre Unzerstörbarkeit beweisen und größer und erstaunenswürdiger sind als alle Werke der sonstigen alten und der neuen Zeit«.

In den folgenden Erörterungen ist beabsichtigt, diesen thematischen Fokus durch eine semiotische, oder besser, *semiologische*³ Perspektivierung engzuführen, wobei insbesondere Hegels Zeichentheorie sowie der 1822 von Champollion im Rahmen seiner ›philologischen Archäologie‹⁴ initiierte Hieroglyphen-Diskurs,⁵ den auch Hegel zur Kenntnis genommen hat, im Fokus der Aufmerksamkeit stehen werden. Der Bezug auf Hegel liegt im Kontext des hier adressierten Problemfeldes insofern nahe, als Hegel sowohl die Konzeptionalisierung seiner Zeichenidee in der Enzyklopädie⁶ als auch die semiologische Grundlegung seiner ›Ästhetik‹⁷ im heuristischen Rahmen einer beinahe medientheoretischen Konzeptualisierung des Verhältnisses von ›Wort‹ und ›Stein‹ entfaltet. Die Idee des Zeichens entwickelt Hegel in der Enzyklopädie zunächst am Modell der *Pyramide*⁸ um dann die Herausbildung des Zeichens als Aufstieg, genauer als dessen Befreiung aus dem dunklen und *pyramidalen* Schacht des Ich, als Freisetzung der ›tönenden‹ Stimme zu konzeptualisieren,⁹ wobei er die Stimme zugleich über die *hieroglyphisch* stumme Schrift triumphieren lässt,¹⁰ die auch Humboldt als »*mumienartige* Aufbewahrung« charakterisiert hatte.¹¹ Einen ähnlichen ›Aufstieg‹ vollzieht dann im Rahmen der ›Ästhetik‹ die Kunst, die sich aus den Niederungen der ›ägyptischen‹, *symbolischen* Stufe, deren ›einfaches Bild‹ ebenfalls die

3 Vgl. zu der begrifflichen Unterscheidung von ›semiologisch‹ und ›semiotisch‹ etwa Jäger 2004, 28–32.

4 Vgl. Messling 2012, 57–63.

5 Vgl. zu der mit Champollions ›Lettre à M. Dacier‹ (Champollion 1822) einsetzenden Hieroglyphendebatte etwa Messling 2008, 63–92 sowie Messling 2012.

6 Vgl. Hegel 1970, WW 10.

7 Vgl. zu Hegels ›semiologischer Ästhetik‹ auch Jäger 2017/2018, 244–248.

8 Vgl. unten Abschnitt 3.1.

9 Vgl. unten Abschnitt 3.2.

10 Vgl. unten Abschnitt 3.3.

11 Vgl. Humboldt 1968, GS 7, 46; Humboldt hat seiner Schriftskeptis auch in seiner unvollendeten Abhandlung von 1821 ›Ueber den Einfluss des verschiedenen Charakters der Sprachen auf Literatur und Geistesbildung‹ Ausdruck verliehen. Hier schreibt er: »Die Bildung einer Literatur gleicht der Bildung der Verknöcherungspunkte in dem alternden menschlichen Körperbau, und von dem Augenblick an wo der frei in Rede und Gesang ertönende Laut in den Kerker der Schrift gebannt wird, geht die Sprache erst angeblicher Reinigung, dann ihrer Verarmung, und endlich ihrem Tode zu [...]. Denn der Buchstabe wirkt erstarrend auf die noch einige Zeit frei und mannigfaltig neben ihm fortbestehende gesprochene Rede zurück [...]« (vgl. Humboldt 1968, GS 7, 642).

steinerne Pyramide ist,¹² zu den Höhen der *romantischen Poesie*, dem *Ton/Wort*,¹³ erhebt, dem – wie Hegel formuliert – »bildsamsten Material, das dem Geist unmittelbar angehört«,¹⁴ während umgekehrt der Stein, die »schwere räumliche Materie«,¹⁵ als das für den Geist »trägste«¹⁶ Material qualifiziert wird.¹⁷ In beiden systematischen Zusammenhängen ist also der *Stein*, die Pyramide bzw. der nächtliche »pyramidale Schacht«, der Ausgangsort einer »Emanzipationsbewegung«, und in beiden Kontexten stellt der »Ton« die Zielgröße dar, in der der Aufstieg seine eigentliche Bestimmung findet: in der Ästhetik ist der »Ton« als Medium der Poesie das genuine Ausdrucksmedium der Künste, dessen hohe Geistadäquanz die Synthese von Idee und Ausdruck in dem Maße »inniger« werden lässt, in dem die vorromantischen »trägen«, insbesondere »steinernen« Ausdrucksmedien zurückgelassen werden; und in der Enzyklopädie ermöglicht der aus dem nächtlichen, pyramidalen Schacht aufsteigende »Ton« als »artikulierte«¹⁸ Zeichen jene »Erhebung«¹⁹ der Intelligenz, in der sie durch das sprachliche Zeichen ihren »Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen ein zweites höheres, als ihr unmittelbares Dasein [...]« gibt.²⁰ Der Evolution des »subjektiven Geistes« liegt also ebenso wie der Evolution der Künste das Modell eines Aufstieggschemas der »sinnlichen Gestalten« zugrunde, die in den jeweiligen Verfahren der »Ineinanderarbeit« von Ausdruck und Inhalt als Ausdrucksmedien verwendet werden. Hierher resultiert auch der semiologische Grundzug, der sowohl für die Psychologie als auch für die Ästhetik bestimmend ist.

12 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 459.

13 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 122: Der »Ton« als »das letzte äußere Material der Poesie« wird, insofern er »nicht mehr die tönende Empfindung selber [ist], sondern ein für sich bedeutungsloses Zeichen [...] zum Wort«.

14 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 239.

15 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 235: Der »Ton« ist – wie Hegel hier formuliert – »das Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie«.

16 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 118.

17 Vgl. unten den folgenden Abschnitt 2.

18 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 271; hier spricht Hegel von dem »für die bestimmten Vorstellungen sich weiter *artikulierenden* Ton, der Rede und ihrem System der Sprache«, die »den Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen ein zweites höheres, als ihr unmittelbares Dasein« gebe. Vgl. ebenso Hegel 1970, WW 13, 122.

19 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 263.

20 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 271.

2. HEGELS ›ÄGYPTISCHES TABLEAU‹ UND ›CHAMPOLLIONS HIEROGLYPHEN‹²¹

Hegel entfaltet, wie das Wortfeld *Pyramide, Hieroglyphe, Mumie* etc. indiziert, das Zeichenproblem in den verschiedenen Denkkontexten, in denen er es adressiert, vor dem Hintergrund eines – wie man sagen könnte – ›ägyptischen Tableaus‹, in dessen Rahmen die Verhältnisse von ›Wort‹ und ›Stein‹ in verschiedenen Hinsichten verhandelt werden. Die Ästhetik etwa bindet an die verschiedenen sinnlichen ›Außenerscheinungen‹²² bzw. Materialien, in denen die Künste ihre ›Inhalte‹ und ›Bedeutungen‹ artikulieren, eine Hierarchie der Kunstformen, durch die diese in einem »Verlauf von Stufen«²³ aufsteigen – von der *symbolischen* über die *klassische* zur *romantischen* Kunst. Ihr Rang hängt dabei davon ab, wie sich in ihnen jeweils die »Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestalt«²⁴ organisieren – oder anders, welche Art von *Kunstversinnlichung* die je spezifische ›Materialität der Gestalt‹ hinsichtlich der ›Idee‹ zulässt. Es hängt nämlich, wie Hegel formuliert, »die Höhe und Vortrefflichkeit der Kunst« davon ab, wie sehr es dem ›Inneren‹, der ›Bedeutung‹ der Kunst gelingt, ›die Außenerscheinung zu begeisten‹.²⁵ Den höchsten Grad der ›Innigkeit‹ lässt Hegel – wie noch näher betrachtet werden wird – die Kunst im ›Wort‹ erreichen. Denn obgleich es die Aufgabe der Kunst gerade ist »die Idee für die unmittelbare Anschauung in *sinnlicher Gestalt* und nicht [...] [in] der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen«,²⁶ liegt die Überlegenheit der Poesie für Hegel doch gerade darin, dass sie mit dem ›Ton‹ über eine ›sinnliche Gestalt‹ verfügt, die sich selbst im Interesse der auszudrückenden Innerlichkeit beinahe ganz zum Verschwinden bringt:

21 So lautet der Titel der vorzüglichen Studie von Markus Messling: ›Champollions Hieroglyphen. Philologie und Weltaneignung‹ (vgl. Messling 2012).

22 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 36.

23 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 103.

24 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 114.

25 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 36; ebenso Hegel 1970, WW 13, 103.

26 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 103.

Das Innere äußert sich daher wohl, aber es will in der wenn auch ideelleren Sinnlichkeit des Tons nicht sein wirkliches Dasein finden, das es allein in sich selber sucht, um den Gehalt des Geistes [...] auszusprechen.²⁷

Zwar sei – so Hegel – »auch die Rede, Sprache ein Sichzeigen des Geistes in der Äußerlichkeit«, doch werde diese ›Objektivität‹ nur »als Ton, als Bewegung, Erzitterung [...] der Luft eine Mitteilung des Geistes [...]«. ²⁸ Der Ton ist deshalb für Hegel »die beginnende Idealität der Materie«. ²⁹ Er löst »das Ideelle gleichsam aus der Befangenheit des Materiellen«. ³⁰ Hierin liegt also für Hegel die mediale Überlegenheit des Wortes über den Stein begründet. Ganz im Gegensatz nämlich zur Poesie operiert die Kunst auf ihrer niedrigsten Stufe, ³¹ als *symbolische* Kunst, mit der »schweren räumlichen Materie«, ³² bzw. der »mechanisch schweren Masse« ³³ ihrer steinernen Ausdrucksmedien, die hinsichtlich der Versuche, die Inhalte der Kunst sinnlich darzustellen, für eine »Unangemessenheit von Idee und Gestalt«, ³⁴ für deren ›Inkongruenz‹ ³⁵ verantwortlich sind. Hier am unteren Ende der ästhetischen Skala hat die ägyptische als paradigmatisch *symbolische* Kunst ihren Ort: »Ägypten ist das Land des Symbols [...]«. ³⁶ Die Ägypter geben gleichsam »den Mittelpunkt der symbolischen Kunstform ab«. ³⁷ Von der ägyptischen Kunst heißt es weiter:

²⁷ Vgl. Hegel 1970, WW 15, 228.

²⁸ Vgl. Hegel 1970, WW 14, 351 f.

²⁹ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 121; hierzu auch Bodammer 1969, 182; vgl. ebenso Hegel 1970, WW 13, 123: »Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes [...]«. Hegel ist sich dabei, ohne den Widerspruch wirklich auflösen zu können, durchaus des Problems bewusst, »daß nun die Poesie Gefahr läuft, sich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige hineinzuverlieren« (vgl. Hegel 1970, WW 15, 235).

³⁰ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 121.

³¹ Vgl. zum »System der einzelnen Künste« etwa Hegel 1970, WW 14, 245–462.

³² Vgl. Hegel 1970, WW 15, 235.

³³ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 116.

³⁴ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 109.

³⁵ Die symbolischen Künste haben den ›Mangel‹, dass in ihnen die ›Kongruenz von Inhalt und Form‹ noch nicht erreicht ist (vgl. Hegel 1970, WW 13, 109).

³⁶ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 456.

³⁷ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 456.

Ihre Werke [...] bleiben geheimnisvoll und stumm, klanglos und unbewegt, weil hier der Geist selber noch sein eigenes inneres Leben nicht wahrhaft gefunden hat und noch die klare und helle Sprache des Geistes nicht zu reden versteht.³⁸

Die großen ›Memnonen-Statuen zu Theben‹ etwa³⁹ und andere skulpturale Darstellungen der menschlichen Gestalt bleiben als »Steinbilder«⁴⁰ »kolossal, ernst und versteinet.«⁴¹ »Das Innere der menschlichen Gestalt« ist hier – konstatiert Hegel – »noch stumm [...]«⁴² und obgleich die »aus härtestem Gestein« polierten Sphinxgestalten »mit Hieroglyphen bedeckt« sind,⁴³ ebenso wie die »Kammern und Gänge der Pyramiden«,⁴⁴ ist die Stummheit durch diese symbolischen Inskriptionen nicht wirklich aufgehoben, weil deren Deutung (›Erklärung‹) – wie Hegel meint – ihrer »Vieldeutigkeit wegen [...] erschwert wird«⁴⁵ und weil aufgrund ihrer *Rätselhaftigkeit*⁴⁶ »die rechte Entzifferung nicht gelingt.«⁴⁷ Sphinx und Pyramiden, Obelisken und Labyrinth⁴⁸ bleiben, obwohl sie »mit Hiero-

38 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 457.

39 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 281 f.; ebenso Hegel 1970, WW 13, 462.

40 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 462.

41 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 464.

42 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 462.

43 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 465.

44 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 294.

45 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 464. Die symbolischen Inskriptionen können für Hegel deshalb nur schwer verstanden werden, weil bei ihnen »die Bedeutung dem Ausdruck nicht vollendet eingebildet« wird. Die »Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt [muß] stets mangelhaft [bleiben]« (Hegel 1970, WW 13, 109).

46 Vgl. zur ›Rätselhaftigkeit‹ der Hieroglyphen etwa Hegel 1970, WW 13, 465: »Die Werke der ägyptischen Kunst in ihrer geheimnisvollen Symbolik sind deshalb Rätsel, das objektive Rätsel selbst« (vgl. Hegel 1970, WW 13, 465). Es bleibt deshalb dem Beobachter dieser Werke nur die Möglichkeit, »die Rätsel der ägyptischen Kunst und ihrer symbolischen Werke als diese von den Ägyptern selbst unentzifferbare Aufgabe aufzufassen« (vgl. Hegel 1970, WW 13, 457). Vgl. hierzu Assmann 2015, 103–115. Auch nach der Entzifferung der Hieroglyphen und der Freilegung ihres Schriftcharakters durch Champollion, die einer ›Entzauberung‹ gleichkamen, behielten – wie Aleida Assmann feststellt – die Hieroglyphen ihre Faszination als rätselhaft, »opak und geheimnisvoll« (Assmann 2015, 109, 113).

47 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 465.

48 Labyrinth gehören zu jenen ›Gebilden der ägyptischen Baukunst‹, in denen für Hegel die Rätselhaftigkeit der symbolischen Kunst der Ägypter exemplarisch zum Ausdruck kommt. Labyrinth sind »Höfe mit Säulengängen, umher Wege

glyphen übersät«⁴⁹ sind, aufgrund der Unentzifferbarkeit der hieroglyphischen Bildzeichen, ›symbolische Rätsel«. ›Wort‹ und ›Stein‹ sind also in diesem hegelianischen Kontext die Exponenten einer Hierarchisierung der Künste, die die *Lebendigkeit* und *Bewegtheit* der Stimme der *Stummheit* und *Leblosigkeit* des Steines und der in diesen hineingeschriebenen Hieroglyphenschrift entgegensetzt.⁵⁰

Hegels Annahme, die Hieroglyphen seien als charakteristische Zeichenform der symbolischen Kunst vieldeutig, rätselhaft und letztlich unentzifferbar ist zunächst überraschend und selber rätselhaft, weil Hegels Blick auf die ägyptische Kunst, ebenso wie seine metaphorischen Bezugnahmen auf das begriffliche Feld des ›ägyptischen Tableaus‹, die seine Zeichentheorie in der Enzyklopädie durchziehen, durchaus in Kenntnis der zu seiner Zeit neueren ägyptologischen Forschung erfolgen. Diese ist insbesondere mit dem Namen Champollions und dessen Programm einer Entzifferung der Hieroglyphen verbunden. In den Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte nimmt Hegel unmittelbar auf Champollion Bezug:

Der berühmte Champollion der Jüngere hat zunächst darauf aufmerksam gemacht, daß die phonetischen [Hieroglyphen] mit solchen, die Vorstellungen bezeichnen, untermischt sind, sodann die verschiedenen Arten der Hieroglyphen geordnet und bestimmte Prinzipien ihrer Entzifferung aufgestellt.⁵¹

zwischen Wandungen, rätselhaft verschlungen, doch nicht zu der läppischen Aufgabe, den Ausgang zu finden, durcheinandergewirrt, sondern zu einem sinnvollen Umherwandeln unter symbolischen Rätseln«.

49 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 285.

50 Dieser Gegensatz zeigt sich für Hegel auch in den Schriftsystemen der Buchstaben- und Hieroglyphenschrift: »Näher bezeichnet die *Hieroglyphenschrift* die *Vorstellungen* durch räumliche Figuren, die *Buchstabenschrift* hingegen *Töne*, welche selbst schon Zeichen sind (Hegel 1970, WW 10, 273). Sie reicht deshalb an die Buchstabenschrift nicht heran: »Die Schriftsprache ist noch Hieroglyphe und die Grundlage desselben nur das sinnliche Bild, nicht der Buchstabe selbst« (vgl. Hegel 1848, 243). Vgl. hierzu unten Abschnitt 3.3.

51 Vgl. Hegel 1848, 245; auch in der Ästhetik weist er auf das ›sogenannte phonetische Element‹ der Hieroglyphenschrift hin, hält aber daran fest, dass diese Schrift »zum großen Teil symbolisch« sei, indem er auch das phonetische Moment dem symbolischen Prinzip subsumiert: »In einem ähnlichen Sinne ist auch die Hieroglyphenschrift der Ägypter zum großen Teil symbolisch, indem sie entweder die Bedeutungen durch Abbildung wirklicher Gegenstände kenntlich

Obgleich er also die Forschungsergebnisse Champollions kennt,⁵² offenbar auch den revolutionären Befund, dass die ägyptische Hieroglyphenschrift keine Bilderschrift ist, sondern einem phonographischen Funktionsprinzip folgt,⁵³ und dass also die Annahme »einer bildhaften Sprachanlage der Ägypter«, die Annahme ihrer »kultisch-magischen Verhaftetheit am Bild«,⁵⁴ in dieser Form verfehlt ist, insistiert Hegel doch darauf, die ›ägyptischen Symbole‹ enthielten »implizit viel, explizit [aber] nicht«;⁵⁵ hier verstünde der Geist es noch nicht, seine »klare und helle Sprache [...] zu reden«;⁵⁶ die ›ägyptischen Symbole‹ blieben »bei dem Ringen nach dem an und für sich Deutlichen stehen«;⁵⁷ ihr Darstellungsvermögen, für das »die Beziehungen konkreter geistiger Vorstellungen notwendig verwickelt und verworren« bleiben müssten, verharre in einer ›Rätselhaftigkeit‹, deren »rechte Entzifferung nicht gelingt«.⁵⁸ Weil diese Charakteristika der symbolischen Hieroglyphen für Hegel unaufhebbar sind, wendet er sich gegen die Idee ihrer vollständigen Lesbarkeit und kritisiert, dass man bei der ›Entzifferung der Bedeutung‹ »freilich heutigentags oft zu weit« gehe.⁵⁹ Dass sich die kritische Konnotation des Entzifferungsbegriffes hier gegen Champollion richtet, ist nicht ganz fernliegend. Denn es ist ja gerade die *Entzifferbarkeit*, die die Hieroglyphen von einer »geheimnisvollen Symbolik«,⁶⁰ für die Hegel sie wei-

zu machen sucht, die nicht sich selbst, sondern eine damit verwandte Allgemeinheit darstellen, oder häufiger noch in dem sogenannten phonetischen Elemente dieser Schrift die einzelnen Buchstaben durch Aufzeichnung eines Gegenstandes andeutet, dessen Anfangsbuchstabe in sprachlicher Beziehung denselben Laut hat, welcher ausgedrückt werden soll« (vgl. Hegel 1970, WW 13, 461).

52 Vgl. auch Bodammer 1969, 272 Anm. 32.

53 Vgl. Hegels Bemerkung, dass ›man späterhin gefunden‹ habe, »daß ein großer Teil der Hieroglyphen phonetisch ist, das heißt, Laute angibt« (vgl. Hegel 1848, 245). Vgl. zum phonographischen Funktionsprinzip etwa Messling 2008, 63–67; Messling 2012, 63–69; ebenso Davies 1990, 30–40.

54 Vgl. Messling 2008, 177.

55 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 465.

56 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 457.

57 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 465.

58 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 465.

59 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 464.

60 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 465.

ter halten möchte, zu einer lesbaren, das heißt prinzipiell verstehbaren Schrift transformiert.⁶¹

Dass Hegel Champollion kennt (freilich weithin ignoriert), ist nicht verwunderlich. In der Tat war Champollion im deutschen sprachphilosophischen und schrifttheoretischen Diskurs spätestens nach dem Erscheinen seines ›Précis du système hiéroglyphique‹⁶² als Entzifferer der Hieroglyphen, insbesondere auch als derjenige bekannt, der den berühmten ›Stein von Rosetta‹ endgültig entschlüsselt hatte.⁶³ Die Bekanntheit Champollions in Deutschland verdankt sich dabei nicht unwesentlich der eingehenden Würdigung, die ihm Wilhelm von Humboldt⁶⁴ in der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften in Berlin zuteil werden ließ: einmal in einem Vortrag am 8. März 1824 zum Thema ›Ueber die phonetischen Hieroglyphen des Herrn Champollion des jüngeren‹, in der er Champollions System als bedeutend und argumen-

61 Jan Assmann vertritt die Ansicht, dass die ›hieroglyphische Inschriftenschrift‹, im Gegensatz zur ›kursiven Handschriftenschrift‹, »bis an das Ende der ägyptischen Kultur, ohne die geringsten Abstriche, ihrer ursprünglichen Bildhaftigkeit treu« geblieben sei (vgl. Assmann 1992, 171). Er schreibt der »ägyptischen Hieroglyphenschrift« eine doppelte Referenzialität zu: »Sie bezieht sich mit ihrer realistischen Bildhaftigkeit unmittelbar auf die Welt, und mit ihrer Zeichenfunktion sowohl auf die phonetische als auch auf die semantische Ebene der Sprache«. Insofern gehe die »Hieroglyphenschrift, was ihre sinnliche Präsenz angeht, weit über das gesprochene Wort hinaus« (Assmann 1992, 265). Auch Aleida Assmann, die Champollions »Entdeckung der ägyptischen Hieroglyphen als einer Lautschrift« zurecht für eine »markante Zäsur in der Rezeptionsgeschichte der ägyptischen Hieroglyphen« hält (Assmann 2015, 104 f.), spricht davon, die Hieroglyphenschrift habe »bis ins allerletzte Stadium ihrer Verwendung« an der »Bildlichkeit der Zeichen«, an ihrem »Bildcharakter« festgehalten (Assmann 2015, 103). Messling hat freilich darauf hingewiesen, dass »die grundlegende Bedeutung des phonetischen Prinzips für die Hieroglyphenschrift« zur Folge habe, dass das Prinzip der ›Abbildlichkeit‹ für die Wahl von hieroglyphischen Zeichen eine nur untergeordnete Rolle gespielt habe (Messling 2012, 65 f.).

62 Vgl. Champollion 1824.

63 Vgl. zur Geschichte der Entschlüsselung des Rosettasteins Messling 2012, 21 ff.; ebenso Davies 1990, 47–56, der feststellt, dass nach den Vorarbeiten Sylvestre de Sacys, Johan Åkerblads und Thomas Youngs Champollion den entscheidenden Schritt machte: »The prize of final decipherment was to fall to another scholar, Young's contemporary and rival, the brilliant young Frenchman, Jean-François Champollion« (Davies 1990, 52).

64 Vgl. Messling 2012, 49; zu Humboldts Champollion-Rezeption insgesamt vgl. Messling 2008, 37–92.

tativ überzeugend vorstellte, zum anderen aber vor allem auch mit einem Vortrag am 24. März 1825 mit dem Titel ›Ueber vier Aegyptische löwenköpfige Bildsäulen in den hiesigen Königlichen Antikensammlungen‹, in der er die Leistungsfähigkeit des Champollionschen Systems durch eine Übersetzung der Bildsäuleninschriften demonstrierte.⁶⁵ Humboldt verteidigte in seinen Akademiereden Champollion gegen seine Kritiker⁶⁶ und etablierte sich so als Champollions wichtigster »Fürsprecher im deutschsprachigen Raum«.⁶⁷

Während nun Humboldt wesentliche Anregungen Champollions aufnimmt und sie für seine Sprach- und Schrifttheorie fruchtbar macht,⁶⁸ sind es gerade die im Hinblick auf das Verhältnis von Schrift und Stein zentralen Leistungen Champollions, denen sich Hegel verweigert, indem er weiterhin die Hieroglyphen, insofern sie Elemente der symbolischen Kunst sind, für letztlich unentzifferbar hält und für sie – aufgrund ihrer Bildhaftigkeit⁶⁹ – eine »Unangemessenheit von Bedeutung und unmittelbarem Kunsta Ausdruck« konstatiert (WW 13, 400).

Es sind diese zentralen Einsichten Champollions, die Hegel entgehen: Champollions Leistung besteht nämlich nicht nur darin, dass er im methodologischen Horizont der von ihm entwickelten Idee einer ›philologischen Archäologie‹⁷⁰ einen – so Messling – Zugang zu der »zu Champollions Zeiten noch weitgehend im Dunkeln liegenden Geschichte des alten Ägyptens« wieder herstellte,⁷¹ sondern vor allem auch darin, dass er die Hieroglyphen, indem sie nun genuin *Schrift* werden, von den *Steinen* löst, mit denen sie so lange stumm und symbiotisch verbunden waren, solange sie nicht gelesen werden konnten. Wenn, wie Alain Schnapp gezeigt hat, Monumente zu Ruinen werden, »wenn die Inschriften verlorengegangen sind oder niemand mehr in der Lage ist,

⁶⁵ Vgl. Messling 2008, 157–162.

⁶⁶ Vgl. hierzu Messling 2012, 172.

⁶⁷ Messling 2008, 73.

⁶⁸ Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von Messling (Messling 2008).

⁶⁹ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 398 f. Hier charakterisiert Hegel, Bilder seien ›uneigentlich gemeint‹ und insofern semantisch ›zweifelhaft‹: »Diese Zweifelhaf-tigkeit nun aber tritt um so mehr bei dem Symbol als solchem ein, als ein Bild, das Bedeutung hat, vornehmlich nur dann *Symbol* genannt wird, wenn diese Bedeutung nicht [...] für sich ausgedrückt oder sonst schon klar ist«.

⁷⁰ Vgl. Messling 2012, 57–63.

⁷¹ Vgl. Messling 2012, 61.

sie zu entziffern«,⁷² kann man die Leistung Champollions darin sehen, dass er die ruinösen, *steinernen* Monumente, in die sie eingraviert waren, durch ihre Entzifferung wieder zu *sprechen* gelehrt hat.⁷³ In gewissem Sinn hat Champollion das, was Jan Assmann mit Blick auf die »steinerne Monumentalkultur« Ägyptens »die *Steinzeit* des kulturellen Gedächtnisses«⁷⁴ genannt hat, wieder über das *Wort* bzw. über die Schrift semantisch erschließbar gemacht. Die »textuelle Ausgrabung« dessen, »was in alten Schriften verborgen liegt«,⁷⁵ legt – so Champollion – die Gedankenwelt von »Menschen alter Zeiten frei, die uns über sich erzählen, direkt und ohne Vermittler, mithilfe der Zeichen, die sie einst mit eigenen Händen geschrieben haben«.⁷⁶ Möglich wurde dieses »philologisch-archäologische« Programm der »textuellen Ausgrabung« für Champollion durch seine Einsicht in die »Nichtintergebarkeit des phonetischen Prinzips«⁷⁷ der Hieroglyphenschrift, durch die Rekonstruktion ihrer Grammatik,⁷⁸ die sie dann als Schrift lesbar machte. Durch den Umstand also, dass er sich – wie Messling formuliert – »nicht von dem bildhaften Primäreindruck der Monumentalschriften (dauerhaft) irreleiten ließ«, sondern erkannte, dass sich die Hieroglyphenschrift zusammensetzt aus *Semogrammen*, d. h. Darstellungen von Konzepten, aus *Phonogrammen*, also aus Darstellungen von Lauten⁷⁹ sowie aus *Determinativen*⁸⁰, wobei »die Entdeckung des phonetischen Alphabets in den Hieroglyphen der eigentliche Schlüssel des ganzen Hieroglyphensystems ist«.⁸¹ Hegel hatte von diesen Ergebnissen der Champollionschen Forschung Kenntnis, er hat

72 Vgl. Schnapp 2014, 8 f.

73 Hierin sieht auch Aleida Assmann die wesentliche Leistung Champollions: »Champollion hat die alten Ägypter mit seiner Entdeckung gewissermaßen aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt [...]. Denn mit der Entzifferung ihrer Schrift fingen sie jetzt erstmals wieder selbst zu sprechen an« (vgl. Assmann 2015, 106).

74 Vgl. Assmann 1988, 91; ebenso Assmann 1991.

75 Vgl. Messling 2012, 60.

76 Vgl. Champollion 1830, iii-iv; hier zitiert nach Messling 2012, 59 f.

77 Vgl. Messling 2012, 69.

78 Vgl. etwa Davies 1990, 41–46.

79 Vgl. Messling 2012, 69; hierzu ebenso Davies 1990, 30–40.

80 Determinative sind – so Messling – »stumme Zusatzzeichen am Wortende, die der Unterscheidung verschieden lautender Wörter mit gleicher Schreibung dienen, indem sie die Kategorie angeben, in der ein Wort gelesen werden muss (z. B. Geschlecht, Säugetier, Pflanzen, Länder, Tätigkeiten (der Bewegung, Wahrnehmung etc.), Abstrakta usf.« (Messling 2008, 173).

81 Vgl. Messling 2012, 67.

aber, im Gegensatz zu Humboldt, deshalb aus ihnen keine Konsequenzen für seine Schrift- und Zeichentheorie gezogen, weil er auf dem ›symbolischen‹ Charakter der Hieroglyphenschrift insistiert, deren »Gestalten sich [alle] in der Tat unmittelbar als Symbole geben«. ⁸² Er hält deshalb die ägyptische für eine Kultur, die »sich die geistige Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes« zwar stellt, ohne freilich »zu der Entzifferung wirklich hinzugelangen«. ⁸³ Vor allem im Hinblick auf die Lesbarkeit der Hieroglyphen verschließt sich Hegel also dem Champollionschen Paradigma und seiner ›Entzauberung‹ des ›hieroglyphischen Rätsels‹ und er vollzieht so – weil er letztlich den Vorurteilen der vor-champollionschen Hieroglyphenwahrnehmung verhaftet bleibt – die Emanzipation des Wortes vom Stein, d. h. die Herauslösung der nun lesbar gewordenen hieroglyphischen Schrift aus den ›Granitwänden, in die sie eingegraben sind,‹ ⁸⁴ nicht mit. Die symbolischen Bedeutungen bleiben in die zu ›Steinmassen‹ aufgetürmten ›Gebäulichkeiten‹ »eingewebt«. ⁸⁵ Die Hieroglyphen lösen sich nicht von der ihnen lange zugeschriebenen Eigenart, unentzifferbare ›Rätsel‹ zu sein, die der ›ägyptische Geist‹ in den Stein ›hineingeschrieben‹, ›hineingearbeitet‹ hat. ⁸⁶

Gleichwohl liefert das ›ägyptische Tableau‹ ⁸⁷ – wie sich im Folgenden zeigen wird – einen wichtigen begriffsmetaphorischen Horizont, den Hegel für die Entfaltung seiner Zeichentheorie in der Enzyklopädie sowie für die semiologische Grundierung seiner Ästhetik fruchtbar macht.

82 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 464; als symbolische Zeichen teilen die Hieroglyphen den Makel des Symbolischen überhaupt, dass es »statt zur Identität des Inhalts und der Form nur zur Verwandtschaft beider und zur bloßen Andeutung der inneren Bedeutung [bringt]« (vgl. Hegel 1970, WW 14, 258).

83 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 456 f.

84 Vgl. Hegel 1848, 244.

85 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 285.

86 Vgl. Hegel 1848, 262: »Es ist nicht Pracht noch Spiel noch Vergnügen usf., was er [der ägyptische Geist] sucht, sondern es ist der Drang, sich zu verstehen, der ihn treibt, und er hat kein andres Material und Boden, sich über das zu belehren, was er ist, und sich für sich zu verwirklichen, als dieses Hineinarbeiten in den Stein, und was er in den Stein hineinschreibt, sind seine Rätsel, die Hieroglyphen«.

87 Die hier vorgenommene Hegel-Lektüre klammert dabei im Interesse einer Freilegung und Entfaltung des teils ›unterschwellig‹, teils expliziten und avancierten semiologischen Diskurses den zeitgenössisch ›orientalistischen‹ Rahmen des ägyptischen Tableaus ein. Zum Orientalismus vgl. Said 1995; vgl. hierzu mit Bezug auf Humboldt auch Messling 2008, 232–237.

3. ZWEI ZEICHENIDEEN: ›PYRAMIDE‹ UND ›SCHACHT‹

Hegel hat seine zeichentheoretischen Überlegungen einmal in seinen Vorlesungen zur Ästhetik, die durchgehend von einem semiologischen Subtext grundiert werden, sowie explizit im dritten Teil der Enzyklopädie (›Philosophie des Geistes‹) entfaltet, wo im Abschnitt C der ersten Abteilung (›Der subjektive Geist‹) die Psychologie verhandelt wird.⁸⁸ Hier konzeptualisiert er systematisch seine Zeichenidee vor dem Hintergrund des ›ägyptischen Tableaus‹, genauerhin im Horizont seiner geschichtsphilosophischen Überlegungen zur ägyptischen Kunst als einer *symbolischen Kunst*⁸⁹ und unter (metaphorischem) Bezug auf Begriffe wie *Pyramide*, *Hieroglyphe* und *Schacht*, an denen heuristisch das Konzept des Zeichens entwickelt wird. Das historische Szenario der Pyramide, die Hegel als eine ›Umschließung‹⁹⁰ von mit Hieroglyphen bedeckten Schächten, Gängen und ›dunklen‹ Kammern ansieht, in der als ›innere Bedeutung‹⁹¹ eine einbalsamierte ›Seele‹ (›Mumie‹), ein ›abgeschiedener Geist‹⁹² ›aufbewahrt‹⁹³ sei, wird insgesamt zu einer Resonanzfläche, die Hegel nutzt, um kontrastiv seinen Begriff des *Zeichens* herauszuarbeiten, d. h., um dem ›symbolischen‹ (›ägyptischen‹) Paradigma ein zeichentheoretisches, gleichsam ›semiologisches‹, entgegenzusetzen. Dabei treten *Pyramide* und *Schacht* in ein begriffsemantisches Spannungsverhältnis, an dem diese Differenz sichtbar wird. In der Enzyklopädie hat es zunächst den

88 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 229–288; Hegel kritisiert die weitgehende Unterschätzung des Zeichenproblems. Das Zeichen und die Sprache werde gewöhnlich »irgendwo als *Anhang* in der Psychologie oder auch in der Logik eingeschoben«. Dagegen sei die »wahrhafte Stelle des Zeichens« die, »daß die Intelligenz [als ›Zeichen erschaffende Tätigkeit‹][...] ihren selbständigen Vorstellungen ein bestimmtes Dasein aus sich gibt«, indem sie den »unmittelbaren und eigentümlichen Inhalt [ihrer Anschauung] tilgt und ihr einen anderen Inhalt zu Bedeutung und Seele gibt« (vgl. Hegel 1970, WW 10, 270). Vgl. hierzu etwa Bodammer 1969, insbesondere § 3, »Sprache als Zeichen (Die psychologische Betrachtungsweise)«.

89 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 461: »Überhaupt ist in Ägypten fast jede Gestalt Symbol und Hieroglyphe [...]«.

90 Vgl. zum Begriff der ›Umschließung‹ Hegel 1970, WW 13, 459; Hegel 1970, WW 14, 294 f.; vgl. insgesamt zum Pyramiden-Szenario Hegel 1970, WW 13, 448–465 sowie Hegel 1970, WW 14, 272–296.

91 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 291.

92 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 294 f.

93 Zum Begriff der ›Aufbewahrung‹ vgl. etwa Hegel 1970, WW 14, 291; ebenso Hegel 1970, WW 13, 458.

Anschein, als stünden beide Metaphern einmal für das materiale Äußere (Pyramide) und zum andern für das (lichtlose) Innere des Zeichens (Schacht). Bei einer näheren Betrachtung der Metaphern-Semantiken zeigt sich jedoch, dass beide metaphorischen Begriffe für unterschiedliche, zeichentheoretische Konzeptualisierungen des Innen/Außenverhältnisses von Zeichen stehen. Das Zeichen, das im Bezugsrahmen des Pyramiden-Modells anschaulich als ›Hülle‹ bestimmt wird, die der Aufbewahrung einer ›fremden Bedeutung‹ dient,⁹⁴ wird im argumentativen Umfeld der Schacht-Metapher revidiert und neu konzeptualisiert. Es emanzipiert sich als ›Sprachzeichen‹,⁹⁵ als ›tönendes Wort‹,⁹⁶ gleichsam von seiner steinernen Herkunft, indem es aus dem »nächtlichen Schacht der Intelligenz«,⁹⁷ »aus der dunklen Tiefe unseres Inneren«,⁹⁸ aufsteigt und die Intelligenz in die Lage versetzt, die »im Schacht der Innerlichkeit schlafenden Bilder willkürlich hervorzurufen«. Das Aufstiegsmodell der Ästhetik, in dem das *Symbolische* die niedrigste Stufe im Entwicklungsgang der Künste einnimmt, wird ersetzt durch ein ›seelisches‹ Aufstiegsmodell, in dem das *Zeichen* als ›Mitte‹ und Umschlagsplatz eine konstitutive Rolle in dem ›Befreiungskampf‹⁹⁹ einnimmt, den die ›Intelligenz‹ auf dem Weg von dem Ausgeliefertsein an die ›Unmittelbarkeit ihres substantiellen Inhalts‹ zur Selbstbestimmtheit des Erkennens durchläuft.¹⁰⁰ Sie ist nun ihren Bildern im dunklen Schacht des Ich nicht mehr ausgeliefert, sondern hat im Durchstieg durch diesen »die Macht über den Vorrat der ihr angehörenden Bilder und Vorstellungen«¹⁰¹ und – wie sich zeigen wird – ihre eigene Stimme gewonnen.

94 Die Pyramide operiert hier zunächst wie ein Zeichen. Sie ermöglicht »die Abtrennung gleichsam des Geistigen als der inneren Bedeutung«, die Abtrennung also der ›in sie versetzten und aufbewahrten Seele‹ (Hegel 1970, WW 10, 270), von der steinernen, ›bloß dienenden, leiblichen Hülle‹, in der das Innere »zur Darstellung gebracht wird« (vgl. Hegel 1970, WW 14, 291 f.).

95 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 269.

96 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 279 f.

97 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 260 f.

98 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 261.

99 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 121.

100 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 121, 256, 261–277.

101 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 265 f.

3.1 ZEICHEN UND PYRAMIDE¹⁰²

Betrachten wir zunächst den Stellenwert der Pyramiden-Metapher im Kontext der ›Psychologie‹, die zwei Fundamentalsätze zur Zeichentheorie enthält: Der erste kennzeichnet – wie man sagen könnte – den epistemologischen Rang des Zeichenproblems, während der zweite dem ›ägyptischen Tableau‹ ein bildlich-anschauliches Modell des semiotischen Innen/Außenverhältnisses entlehnt. Der erste Satz im Zusatz zum § 457 lautet:

Das Zeichen muß für etwas Großes erklärt werden. Wenn die Intelligenz etwas bezeichnet hat, so ist sie mit dem Inhalt der Anschauung fertig geworden und hat dem sinnlichen Stoff eine ihm fremde Bedeutung gegeben.¹⁰³

Das *Zeichen* wird hier als eine semiotische Form gefeiert, die sich dadurch eine Stufe über das *Symbol* hinaus erhebt, dass sie sich von den Fesseln der Anschauung, die sie als Ausdrucksmedium benutzt, von seiner *Bildlichkeit* befreit, ›mit ihr fertig geworden ist‹, indem sie der Anschauung aus eigener Machtfülle eine ihr ›fremde Bedeutung‹ gibt. Während die Intelligenz im *Symbol* noch die Eigenbedeutung einer Anschauung zum Ausdruck ihrer ›allgemeinen Vorstellungen‹ nutzt (z. B. das Bild des Adlers, um die Stärke Jupiters darzustellen, »weil dieser dafür gilt, stark zu sein«¹⁰⁴), ist sie, wenn sie im *Zeichen* Bedeutungen zum Ausdruck bringen möchte, nicht mehr auf die Eigenbedeutung der Anschauungen, auf deren bildliches Vermögen, angewiesen. Sie ist hier mit der Semantik der Anschauung fertig geworden, hat sie im Ausdruck getilgt, der nun genötigt ist, ›eine ihm fremde Bedeutung‹ darzustellen, ohne selbst noch bedeutsam zu sein.¹⁰⁵ Die Intelligenz wählt aus eigener »Willkür«¹⁰⁶ einen Signifikanten, dem sie ein diesem fremdes Signifikat zuordnet. Um nun

102 Die Abschnitte 3.1 und 3.2 greifen in einigen Passagen auf den Abschnitt 2 von Jäger 2015, 18–24 zurück.

103 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 269.

104 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 269.

105 Das Symbol ist nach der Bestimmung der Enzyklopädie eine »Anschauung, deren *eigene* Bestimmtheit ihrem Wesen und Begriff nach mehr oder weniger der Inhalt ist, den sie als Symbol ausdrückt; beim Zeichen als solchem hingegen gehen der eigene Inhalt der Anschauung und der, dessen Zeichen sie ist, einander nichts an« (Hegel 1970, WW 10, 270).

106 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 269.

dieses im Zeichen neu gewonnene Inhalt/Ausdruck-Verhältnis zu veranschaulichen, zieht Hegel – einigermaßen überraschend¹⁰⁷ – im § 458, und dies ist der zweite Zentralsatz, das Bild der *Pyramide* zur Illustration dessen heran, was ein Zeichen ist:

Das Zeichen – heißt es hier – ist irgend eine unmittelbare Anschauung, die einen ganz anderen Inhalt vorstellt, als den sie für sich hat; – die Pyramide, in welche eine fremde Seele versetzt und aufbewahrt ist.¹⁰⁸

Die Pyramide als ›kolossale‹ steinerne Oberfläche wird also zum Ausdruck einer ihr fremden Bedeutung, nämlich der in sie ›versetzten und aufbewahrten fremden Seele‹, der ›Mumie‹, auf die als auf einen – wie Hegel formuliert – »abgeschiedenen Toten« ›alle Bedeutung fällt‹.¹⁰⁹ Dabei fungiert die pyramidale ›Umschließung‹ in klassischer Weise als ›*Epiphänomen* eines eigentlichen Kerns‹,¹¹⁰ als Hülle eines Inhalts, der in seiner semantischen Verfassung bezüglich seines Ausdrucksmediums autochthon ist. Das Zeichen wird, wie Humboldt freilich mit Bezug auf die Schrift formuliert hatte, zu einer Form der ›mumienartigen Aufbewahrung‹ der Bedeutung. Dass Hegel in der Psychologie die ›Pyramide‹ als metaphorisches Zeichen des Zeichens verwendet, hängt natürlich – wie oben skizziert wurde – mit der großen Bedeutung zusammen, die das ägyptische Paradigma für Hegel und für den deutschen sprach- und zeichentheoretischen Diskurs am Übergang des 18. zum 19. Jahrhundert gewonnen hatte. In der Ästhetik widmet er – wie sich bereits gezeigt hat – der ›Symbolik der ägyptischen Kultur‹ bzw. der ›symbolischen Architektur‹ und hier insbesondere auch der Pyramide eigene Kapitel.¹¹¹

107 Dass Hegel in der Psychologie die Pyramide als Modell für das zu etwas Großem erklärten Zeichen wählt, ist deshalb einigermaßen überraschend, weil die Pyramide in der Ästhetik, wie sich oben gezeigt hat, zu den Künsten gerechnet wird, die als *symbolische* Kunstform (Hegel 1970, WW 13, 117) zur untersten Stufe der Kunstformen gehören. Dass die Pyramide nun als Angehörige einer *symbolischen* Kunstform in der Psychologie als Veranschaulichung des *vom Symbol emanzipierten* Zeichens dienen soll, ist vorsichtig formuliert, nicht recht verständlich.

108 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 270.

109 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 294.

110 Vgl. zur Problematik der Vorstellung, Oberflächen fungierten als Epiphänomen eines eigentlichen Kerns Fischer 2012, 98.

111 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 448–466; sowie Hegel 1970, WW 14, 272–302.

Pyramiden sind für ihn »Umschließungen [...] für die Gräber der Könige oder heiligen Tiere«,¹¹² Orte der »perennierenden Aufbewahrung«,¹¹³ abgeschiedener Geister (»Mumien«):

Pyramiden [...] sind ungeheure Kristalle, welche ein Inneres in sich bergen und es als eine durch die Kunst produzierte Außengestalt so umschließen, daß sich ergibt, sie seien für dies [...] abgeschiedene Innere und nur in Beziehung auf dasselbe da.¹¹⁴

Die Pyramiden sind – und insofern fungieren sie als Bild des Zeichens – »äußere Umgebungen, in denen ein Inneres verborgen ruht«.¹¹⁵ Sie sind »Schalen, die einen Kern, einen abgeschiedenen Geist einschließen und zur Aufbewahrung seiner dauernden Leiblichkeit und Gestalt dienen«.¹¹⁶ Es liegt nun auf der Hand, dass wir es bei dem »pyramidalen« Zeichen mit keinem Zeichen zu tun haben, in dem Inhalt und Ausdruck in irgendeiner Form miteinander vermittelt wären. Das Innere ist seiner steinernen Außengestalt nicht nur fremd, sondern diese ist umgekehrt auch lediglich eine »Schale«, die das, was sie als ihren Inhalt birgt, als fertigen Inhalt, vorfindet: »Deshalb bleibt die Gestalt für solch ein Inneres eine dem bestimmten Inhalt desselben [...] noch ganz äußere Form und Umhüllung« – so Hegel.¹¹⁷

Folgt man also bei der Deutung des Pyramidenbildes den Fingerzeigen der Vorlesungen zur Ästhetik, so wird man nicht umhinkommen, festzustellen, dass Hegels Konzeptualisierung des Zeichens hier durch eine eher traditionelle semiotische Zeichenidee bestimmt ist, dergemäß der Zeichenausdruck als »äußere Form und Umhüllung« in einer konventionell instantiierten, kontingenten Beziehung zu ihrem Inhalt steht. »Steinhülle« und »Bedeutung« sind einander fremd.¹¹⁸ Die Pyramiden

112 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 459.

113 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 458.

114 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 459 f.

115 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 460.

116 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 294.

117 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 460.

118 Der in der Psychologie in Anspruch genommene Modellcharakter der Pyramide bezieht sich zunächst noch nicht auf eine »symbolische« Qualität, sondern allein auf den Umstand, dass in der Umhüllung eine Bedeutung »aufbewahrt« ist, die in Bezug auf diese Umhüllung als autonom angesehen werden muss. Freilich erfüllt die Pyramide insofern nicht die von Hegel formulierten Bedingungen der

haben, indem sie sich darauf beschränken, ›schon für sich gestaltete Bedeutungen‹ nur zu umschließen, nicht die Funktion, allgemeine Bedeutungen *darzustellen*,¹¹⁹ sie haben nicht die Funktion, ›allgemeine wesentliche Gedanken‹ »sich und anderen vor Augen zu bringen«. ¹²⁰ Das Zeichen hat als ›pyramidales‹ Zeichen keinerlei konstitutive Rolle für die Genese ›seiner‹ Bedeutung. Es geht noch ganz in der Funktion auf, die auch Kant ihm zugewiesen hatte, nämlich »den Begriff nur als Wächter (custos) zu begleiten, um ihn gelegentlich zu reproduzieren«. ¹²¹ Auch die Pyramiden sind in diesem Sinne ›Wächter‹ der in ihnen ›perennierend‹ aufbewahrten ›fremden Seelen‹.

3.2 ZEICHEN UND SCHACHT

Wenn man sich den in der Ästhetik aufgemachten Gegensatz von Stein und Wort vergegenwärtigt, ist es einigermaßen erstaunlich, dass Hegel in der Enzyklopädie das Zeichen mit Hilfe des Bildes der steinernen Pyramide konzeptualisiert, d. h. mit Hilfe eines Zeichenmodells, in dem der Zeichenausdruck seiner Bedeutung gänzlich fremd bleibt. Es wäre im Horizont des Pyramiden-Bildes und seiner konventionell-semiotischen Lesart nur schwer ersichtlich, inwiefern das Zeichen für etwas Großes hätte erklärt werden müssen. Als bloße Umhüllung der ihm fremden Bedeutung käme ihm kein epistemologisch bedeutsamer Status zu. Deshalb ist es nicht überraschend, dass Hegel zur Entfaltung des Zeichenproblems das Pyramidenszenario mit einer zweiten Argumentationslinie überkreuzt, die ebenfalls mit einer begrifflichen Metapher verbunden ist, die aus dem semantischen Umfeld der Pyramide stammt: der Metapher des *Schachtes*. Ob Hegel die Schacht-Metapher tatsächlich, wovon hier

symbolischen Architektur, die gerade nicht darauf beschränkt sein soll, »nichts als ein Zeichen und daher eine ganz willkürliche Äußerlichkeit« (Hegel 1970, WW 14, 272) zu sein: »Die Produktionen dieser Architektur sollen also durch sich zu denken geben, allgemeine Vorstellungen erwecken, ohne eine bloße Einhüllung und Umgebung sonst schon für sich gestalteter Bedeutungen zu sein« (Hegel 1970, WW 14, 273).

119 Hegel verwendet den Terminus ›Darstellung‹ im Kontext der Wendung ›vor Augen bringen‹ (vgl. Hegel 1970, WW 14, 273). ›Darstellen‹ ist also hier durchaus im kantischen Sinne gemeint (vgl. hierzu Jäger 2009, 99–124). Man könnte also sagen, dass die Pyramide als Zeichen nicht hypotypotisch operiert. Als Hülle einer ›inneren Bedeutung‹, die ihr fremd ist, stellt sie diese nicht anschaulich vor Augen.

120 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 273.

121 Vgl. Kant 1975, 497.

ausgegangen wird, aus dem Pyramiden-Szenario ableitet, ist natürlich diskussionswürdig, insbesondere, wenn man sich vergegenwärtigt, welche bedeutsame Rolle das ›Bergwerk‹ als ›Bild der Seele‹ für die deutsche Romantik und die Literatur um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert gespielt hat.¹²² Insofern könnte Hegel hinsichtlich der Verwendung der Schachtmetapher durchaus auch vom Bergwerkschacht angeregt worden sein. Derrida etwa scheint das anzunehmen.¹²³ Freilich spricht der Umstand, dass Hegel die Schachtmetapher im unmittelbaren Umfeld des Bildes der Pyramide in den Paragraphen 457 und 458 der Enzyklopädie verwendet,¹²⁴ doch für die hier vorgeschlagene Lesart. Der ›Schacht‹, wenngleich auch er wie die Pyramide ein Ort der ›Aufbewahrung‹ ist, – Hegel spricht vom »nächtlichen Schacht« der Intelligenz, in welchem eine Welt unendlich vieler Bilder und Vorstellungen *aufbewahrt* ist¹²⁵ – kann natürlich nicht in der gleichen Weise wie die Pyramide als Modell einer *äußeren* ›Umschließung‹ dienen. Er fungiert vielmehr, obwohl wir es hier auch mit einem *ummauerten* Inneren zu tun haben, als das Modell eines *Inneren*, als »Schacht meiner Innerlichkeit«.¹²⁶ Und wenn im ›nächtlichen Schacht der Intelligenz‹ eine Welt unendlich vieler Bilder und Vorstellungen aufbewahrt ist, so entspricht das den ›Kammern und Gängen‹ der Pyramide, die »ganz mit Hieroglyphen bedeckt« sind.¹²⁷ Der ›Schacht‹ spielt dabei freilich nicht einfach die Rolle eines dem Äußeren entgegengesetzten Inneren, sondern die eines Ortes der symbol- und zeichengestützten Vermittlung von innen und außen. Er fungiert vielmehr – wie Hegel formuliert – als ein »Mittelpunkt, in welchem das [...] Innere und das Äußere vollkommen in eines geschaffen sind«.¹²⁸ Im Kontext der Schacht-Metaphorik entwickelt Hegel ein anderes Modell des Zeichenausdrucks, eines, in dem das Verhält-

122 Vgl. etwa Ziolkowski 1992, Kapitel 2 ›Das Bergwerk: Bild der Seele‹, 29–81; ebenso Dürler 1936.

123 Vgl. Derrida 1988, 101: »Die Intelligenz hortet diese Bilder [die im ›nächtlichen Schacht der Intelligenz bewusstlos aufbewahrten Bilder‹, L.J.] in der Tiefe eines dunklen Schlupfwinkels als Vorrat wie Wasser in einem nächtlichen bewußtlosen Schacht – oder vielmehr wie eine wertvolle Ader in der Tiefe des Bergwerks«. Auf Derridas Erörterung des Zusammenhangs von »Schacht und Pyramide« (Derrida 1988) kann ich hier nicht näher eingehen.

124 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 260. 268. 279.

125 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 260 [meine Kursivierung].

126 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 260.

127 Vgl. Hegel 1970, WW 14, 294.

128 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 268.

nis von außen und innen nicht als das einer *Umschließung*, sondern als das einer *Vermittlung* gedacht ist und zugleich eines, das an die Stelle der ›mechanisch *schweren Masse*‹ der Pyramide¹²⁹ die *Stimme*, das leichte, ›tönende und in der Zeit verschwindende Wort‹¹³⁰ setzt, eine »Gestalt der Äußerlichkeit«, die als »innerliches Äußerliches« »zugleich das Gepräge der höchsten Innerlichkeit trägt«¹³¹ – wie Hegel formuliert. Es ist nun durchaus kein Zufall, dass Hegel die menschliche, artikulierte Stimme¹³² »aus dem tiefen Schacht des Ich«¹³³ ertönen lässt und damit das Zeichenmodell aus dem Pyramidenkontext in ein anderes konzeptuelles Umfeld versetzt: Für ihn ist es nämlich eine Eigentümlichkeit der Stimme, dass sie, wie es in der Ästhetik heißt, »aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geiste ohne äußeren Anstoß« tönt und es vermag, »das Innere sich aus sich selber gestalten zu lassen«.¹³⁴ Dies eben vermag die für sich ›stumme‹¹³⁵ Pyramide aus der »nächtlichen Finsternis« ihrer Schächte,¹³⁶ in denen »eine fremde Seele versetzt und aufbewahrt ist«,¹³⁷ ebenso wenig, wie andere Monumente der ›symbolischen‹ Kunst der Ägypter, etwa die ›kolossalen Memnonen‹, »welche [...] starr, steif und unlebendig, der Sonne entgegengestellt sind, um von ihr den Strahl zu erwarten, der sie berühre, beseele und tönen mache«.¹³⁸ Während also die in die Pyramide versetzten ›fremden Seelen‹ überhaupt schweigen und stumm bleiben,

129 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 116.

130 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 279.

131 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 280.

132 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 115 f.

133 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 279.

134 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 462.

135 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 462: »Das Innere aber der menschlichen Gestalt ist in Ägypten noch stumm und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt«.

136 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 260. 264.

137 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 270.

138 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 462. »Die Kolosse des Memnon sind ein Paar monolithischer Statuen die den *ka* (die Seele) des Pharao Amenophis III (18. Dynastie, 1390–1352 v. Chr.) repräsentieren. [...] Nachdem die nördliche, mit Memnon assoziierte Statue bei einem Erdbeben 27 v. Chr. Risse bekam, wurde sie berühmt für ihren ›Gesang‹. Regelmäßig bei Tagesanbruch gab sie einen langanhaltenden, klagenden Ton von sich, [...]. Nachdem im 3. Jahrhundert [...] Reparaturen an der Statue vorgenommen wurden, verstummte sie für immer«. Vgl. <http://www.kv5.de/html_german/data_colossi_german.html> [abgerufen am 12.10.2020].

vermögen die Seelen der ›Kolosse‹ nur zu ›tönen‹, wenn sie von außen belebt und zum Klingen gebracht werden:

Als Symbol aber ist diesen Kolossen die Bedeutung zu geben, daß sie die geistige Seele nicht frei in sich selber haben und zur Belebung daher, statt sie aus dem Innern entnehmen zu können [...] von außen des Lichts bedürfen, das erst den Ton der Seele aus ihnen herauslockt.¹³⁹

Die ›Finsternis‹ der pyramidalen Schächte bleibt »stumm«, ebenso wie »das Innere [...] der menschlichen Gestalt«, die die Kolosse darstellen.¹⁴⁰ Nur wenn diese von externem Licht, dem der Sonne, erhellt und erwärmt werden, finden sie ihre ›Stimme‹, während sich dagegen aus dem ›nächtlichen Schacht der Intelligenz‹, »aus dem tiefen Schacht des Ich«,¹⁴¹ die Stimme »aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geiste ohne äußeren Anstoß« erhebt und die »nächtliche Finsternis zerteilt«. ¹⁴² Der Schacht ›umschließt‹ nicht die Stimme, sondern er ist der Ort, an dem sie sich ›entäußert‹ und damit zugleich das Innere konstituiert, das durch sie zum Ausdruck gebracht wird.

Um dieser zweiten Argumentationslinie Hegels zu folgen, ist es unumgänglich, einen kurzen Blick auf die Architektur seiner zeichentheoretischen Argumentation im dritten Teil der Enzyklopädie zu werfen. Die Philosophie des Geistes hat es auf der Stufe des »subjektiven Geistes« mit drei Hauptformen zu tun: mit der *Seele*, mit dem *Bewußtsein* sowie mit dem *Geist* als solchem, die jeweils in den drei Subdisziplinen *Anthropologie*, *Phänomenologie* sowie *Psychologie* verhandelt werden.¹⁴³ Das Problem des Zeichens hat nun seinen Ort in der Psychologie, die »die Vermögen oder allgemeinen Tätigkeitsweisen des Geistes als solchen«, nämlich Anschauen, Vorstellen und Denken zum Gegenstand hat.¹⁴⁴ In diesen drei Tätigkeitsweisen des Geistes rekonstruiert Hegel die *Stufen*, die »den formellen Gang der Entwicklung der Intelligenz zum Erkennen (...)« ausmachen: Die *Anschauung*, bei der es sich um ein »auf ein unmittelbar einzelnes Objekt bezogene[s], stoffartige[s] Wissen« han-

¹³⁹ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 462; vgl. ebenso Hegel 1970, WW 14, 281 f.

¹⁴⁰ Vgl. Hegel 1970, WW 13, 462.

¹⁴¹ Vgl. Hegel 1970, WW 10, 279.

¹⁴² Vgl. Hegel 1970, WW 10, 264.

¹⁴³ Vgl. Hegel 1970, WW 10, 38–198.

¹⁴⁴ Vgl. Hegel 1970, WW 10, 229–288.

delt; die *Vorstellung*, bei der sich die Intelligenz »aus dem Verhältnis zur Einzelheit des Objekts« in sich zurücknimmt und das Objekt auf ein Allgemeines bezieht sowie schließlich das *Denken*, in dem die Intelligenz »das konkret Allgemeine der Gegenstände« begreift und mit Objektivität versieht.¹⁴⁵ Der Weg zum Erkennen, den sie in den drei skizzierten Stufen durchläuft,¹⁴⁶ ist dabei als ein Weg der *Befreiung* und *Selbstermächtigung* gedacht, als – wie wir bereits oben gesehen haben – »der Befreiungskampf, welchen die Seele gegen die Unmittelbarkeit ihres substanziellen Inhalts durchzufechten hat, um ihrer selbst vollkommen mächtig [...] zu werden.«¹⁴⁷ Dieser Weg ist aber auch ein Weg, in dem die Intelligenz als dieser ›nächtliche bewusstlose Schacht‹ zunehmend Licht in das Dunkel der zunächst bewusstlos in ihr aufbewahrten Bilder und Vorstellungen bringt.¹⁴⁸ Auf der Stufe der Anschauung hat sie – wie es im Zusatz zum § 453 heißt – noch nicht »die volle Macht über die im Schacht [ihrer] Innerlichkeit schlafenden Bilder, vermag noch nicht, dieselben willkürlich wieder hervorzurufen«;¹⁴⁹ dies im Übrigen schon deshalb nicht, weil sie überhaupt noch nicht zu *rufen* vermag.¹⁵⁰ In der »dunklen Tiefe unseres Innern«¹⁵¹ herrscht zunächst eine *Lichtlosigkeit* und eine *Stille*, wie sie auch für die Schächte im Innern der *Pyramiden* charakteristisch sind. Die Intelligenz beginnt also ihren Aufstieg zum Licht, dem Denken, in der Finsternis von Schächten, die zunächst noch den Pyramidenschächten gleichen, als ein gleichsam noch ›pyramidales‹ (bewusstloses) Bewusstsein. Erst auf der Stufe der Vorstellung, die der der Anschauung folgt,

145 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 245.

146 Gegen eine Deutung, die den Befreiungskampf der Intelligenz als kontinuierlichen Aufstieg von der Anschauung zum Denken beschreibt, hat Bodammer die Ansicht vertreten, dass Hegel in der Psychologie »nicht eigentlich einen einseitig sich ›emporarbeitenden‹ Geist beschreibe, sondern allgemein den Geist in seinen verschiedenen, sich miteinander vermittelnden ›Tätigkeitsweisen‹ oder ›Momenten‹ analysiere« (vgl. Bodammer 1969, Anm. 31, 248 f.). Auch wenn Hegel sicher den ›Aufstieg‹ des Geistes auch als einen Vermittlungsprozess versteht, lassen sich doch über das Modell der ›Vermittlung‹ hinaus deutliche Hinweise dafür finden, dass Hegel durchaus auch an ein teleologisches Aufstiegsmodell gedacht hat.

147 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 121.

148 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 260.

149 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 260.

150 Auf dieser Stufe haben wir es allenfalls mit der Stimme zu tun, »noch ehe sie artikuliert ist, noch ehe sie zur Sprache wird« (vgl. Hegel 1970, WW 10, 113).

151 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 261.

gewinnt sie dann »die Gewalt ihr Eigentum *äußern* zu können«. ¹⁵² Die ›Vorstellung‹ ist hier – wie Hegel formuliert – »die *Mitte* in dem Schlusse der Erhebung der Intelligenz«, ¹⁵³ die Mitte nämlich zwischen Anschauung und Begriff und zugleich der Ort, an dem die Intelligenz beginnt, ihrer selbst mächtig zu werden. Dieser Ort ist ein *semiologischer* Ort. Hier gelingt es ihr, die – wie Hegel formuliert – »den Schatz ihrer Bilder verhüllende nächtliche Finsternis zu zerteilen und durch die lichtvolle Klarheit der Gegenwärtigkeit zu verscheuchen«. ¹⁵⁴ Es ist das Zeichen, das diesen Umschlag von der Anschauung zum Erkennen ermöglicht, das Zeichen, das nunmehr, da es nicht nur als bloß äußere Hülle eines ihm fremden Inneren fungiert – ähnlich wie die steinerne Pyramide die in ihr aufbewahrte Mumie umschließt – für etwas Großes erklärt werden muss. Hier, am Umschlagspunkt der Anschauung in das Denken, auf der Stufe der Vorstellung also, wird es als ein zentrales Verfahren der produktiven Einbildungskraft in Stellung gebracht. Es operiert hier in der »innere[n] Werkstätte« ¹⁵⁵ der Phantasie als jener semiologische Kippmechanismus, der das Ausgeliefertsein der Intelligenz an ihre Anschauungen und Bilder beendet und sie zu einem souveränen Umgang mit diesen ermächtigt: Als Phantasie, genauer als »Zeichen machende Phantasie« ¹⁵⁶ ist sie nun »der Mittelpunkt«, »in welchem das Allgemeine und das Sein, das Eigene und das Gefundensein, das Innere und das Äußere vollkommen in Eins geschaffen sind«. ¹⁵⁷ Das *Zeichen* ist also der Umschlagplatz, an dem die Anschauung in das Denken übergeht – und zwar das Zeichen, insofern es auch noch das *Symbol* d. h. die bildliche Verfassung überhaupt hinter sich gelassen hat: »Als bezeichnend beweist daher die Intelligenz eine freiere Willkür und Herrschaft im Gebrauch der Anschauung, denn als symbolisierend. ¹⁵⁸ Und sie beweist diese freiere Willkür vor allem dadurch, dass sie sich im Medium der *sprachlichen* (artikulierten) *Stimme* äußert, denn als ›Zeichen machende Phantasie‹ ist die Intelligenz »sich *äußernd*« tätig. ¹⁵⁹ Sie verwendet die Sprache als Mittel, ihren »Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen ein zweites,

152 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 261.

153 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 263.

154 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 264.

155 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 268.

156 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 268.

157 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 268.

158 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 270.

159 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 268.

höheres, als ihr unmittelbares Dasein, überhaupt eine Existenz, die im Reiche des Vorstellens gilt«,¹⁶⁰ zu geben. Und indem sie dieses Reich im Medium der Stimme betreten hat, verlässt sie die Region des stummen und lichtlosen Schachtes. Und sie tut dies dadurch, dass sie Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen »in einem äußerlichen Elemente« manifestiert,¹⁶¹ im *Ton*, der für seine semantische Aufgabe vor allem deshalb als besonders geeignet erscheint, weil er sowohl eine äußere, *materiell* erscheinende Ausdrucksdimension erzeugt, als sich auch als selbstnegatives Medium im Interesse des Mediatisierten fortwährend zum Verschwinden bringt: »Das Wort als tönendes verschwindet in der Zeit; diese erweist sich somit an jenem als abstrakte, d. h. nur vernichtende Negativität«. ¹⁶² Erst als entäußertes Zeichen wird es von der Intelligenz wiedererinnert zu einem Innerlichen, das sich durch eine *Außenpassage* konstituiert hat:

Die wahrhafte, konkrete Negation des Sprachzeichens ist aber die Intelligenz, weil durch dieselbe jenes aus einem Äußerlichen in ein Innerliches verändert und in dieser umgestalteten Form aufbewahrt wird.¹⁶³

Die geäußerten und wiedererinnerten ›Vorstellungen‹ werden also nicht ›wie eine fremde Seele‹ in die Pyramide versetzt und als solche aufbewahrt, sondern sie werden im Medium der sprachlichen Stimme als selbständige Vorstellungen hervorgerufen, die im Äußerungs- und Wiedererinnerungsprozess eine Zeichengestalt erhalten haben:

So werden die Worte zu einem vom Gedanken belebten Dasein. Dies Dasein ist unseren Gedanken absolut notwendig. [...] Das Wort gibt demnach den Gedanken ihr würdigstes und wahrhaftestes Dasein.¹⁶⁴

Im Kontext des Schacht-Szenarios haben wir es also – so lässt sich resümieren – mit einem Zeichenausdruck zu tun, der nicht als die äußere Umhüllung eines präkonstituierten Inneren gedacht werden kann, sondern der gedacht werden muss als ein zwischen Außen und Innen

160 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 271.

161 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 271.

162 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 279 f.

163 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 280.

164 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 280.

vermittelnder semiologischer Konstitutionsmechanismus, in dem das Innere des Ausdrucks durch diesen allererst hervorgebracht wird.

3.3 ›TÖNENDE‹ STIMME UND ›HIEROGLYPHISCHE‹ SCHRIFT

Wenn man also die zeichentheoretischen Reflexionen Hegels in der Psychologie vor dem Hintergrund der Vorlesungen über die Ästhetik in den Blick nimmt, wird sichtbar, dass Hegels Zeichenargument in der Psychologie, indem es das Pyramiden-Szenario durch das Schacht-Szenario ersetzt, die gesamte in der Ästhetik vermessene Strecke von der »schweren räumlichen Materie«¹⁶⁵ der *Pyramide* bis zur »beginnende[n] Idealität der Materie«¹⁶⁶ des *Tones* abwandert. Ähnlich wie in der Enzyklopädie die Stimme, der Ton, das Wort die Intelligenz aus den Fängen der (bildlich-symbolischen) Anschauung befreit, verbürgte sie in der Ästhetik im ›Stufengang der Künste‹ jene höchste Stufe der ästhetischen Entwicklung, auf der die Kunst sich ihrer materiellen Ausdrucksformen beinahe vollständig entledigt hat.¹⁶⁷ Und ähnlich wie in der Ästhetik die Poesie »in der negativen Behandlung ihres sinnlichen Elements so weit [geht], dass sie das Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie, den Ton, statt ihn, wie es die Baukunst mit ihrem Material tut, zu einem andeutenden Symbol zu gestalten, vielmehr zu einem bedeutungslosen Zeichen herabbringt«,¹⁶⁸ wird auch in der Psychologie der Ton zu einem sich selbst negierenden Medium,¹⁶⁹ »das als ein Sein für sich nichts zu denken gibt, nur die Bestimmung hat, die einfache Vorstellung als solche zu bedeuten und sinnlich vorzustellen«. ¹⁷⁰ Es ist vor dem Hintergrund dieser den ›Ton‹ überhöhenden Argumentation nun durchaus nachvollziehbar, warum Hegel Sprache mit Stimme kurzschließt und die Schrift wie zunächst auch Humboldt für eine ›mumienartige Aufbewahrung‹ hält, für ein Medium, aus dem die Sprachlichkeit insofern wesentlich

165 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 235.

166 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 121.

167 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 232: »Die Poesie streift sich von [der] Wichtigkeit des Materials [...] los [...]«.

168 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 235.

169 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 279 f.: »Das Wort als *tönendes* verschwindet in der Zeit; diese erweist sich somit an jenem als *abstrakte*, d. h. nur vernichtende Negativität. Die *wahrhafte, konkrete* Negativität des Sprachzeichens ist aber die *Intelligenz*, weil durch dieselbe jenes aus einem *Äußerlichen* in ein *Innerliches* verändert und in dieser umgestalteten Form *aufbewahrt* wird«.

170 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 275.

ausgeschlossen ist, als sie – wie die bildlich operierenden Hieroglyphen – ohne den »Umweg über die Hörbarkeit«¹⁷¹ auf den Sinn, die Bedeutung des Geschriebenen, Bezug nimmt. Das *routinierte* Lesen bewirkt, »dass wir beim Gebrauche [der Schrift] die Vermittlung der Töne nicht im Bewußtsein vor uns zu haben bedürfen«.¹⁷² Die Lektüre verwandelt, da sie die Bindung der Alphabetschrift an die akustisch-auditive Sprache löscht, »die Buchstabenschrift in Hieroglyphen« und das Lesen in »hieroglyphisches Lesen«, das für Hegel als »ein *taubes* Lesen und ein *stummes* Schreiben« beschrieben werden muss.¹⁷³ Es sind der Druck und die Entwicklung des leisen Lesens, die – wie Hegel glaubt – zu einer solchen Hieroglyphisierung der Schrift geführt haben. Bei einem solchen »bloßen Lesen«¹⁷⁴ verstehen wir bei der Betrachtung der Buchstaben das Gelesene, ohne es auf ›Töne‹ zu beziehen, adressieren gleichsam »unmittelbar die Bedeutung«.¹⁷⁵ Auch wenn sich Hegel hier mit seiner Bezugnahme auf das ›bloße Lesen‹ kritisch gegen das ›stille‹ Lesen richtet, das sich im 18. Jahrhundert zunehmend gegen das laute Lesen durchgesetzt hatte,¹⁷⁶ nutzt er diese Kritik doch zugleich zu einer hierarchischen Einordnung der Hieroglyphenschrift:

Die Buchstabenschrift ist an und für sich die intelligentere; in ihr ist das *Wort* die der Intelligenz eigentümliche würdigste Art der Äußerung ihrer Vorstellungen, zum Bewußtsein gebracht, zum Gegenstand der Reflexion gemacht.¹⁷⁷

Zugleich situiert er die Hieroglyphenschrift, indem er mit den Termen ›*taubes* Lesen und ein *stummes* Schreiben‹ den Begriff der ›Taubstummheit‹ aufruft, im Horizont eines Vorurteiles das bis in das 20. Jahrhundert ›die Gebärdensprache als das Korrelat primitiverer Geistigkeit‹ herabwürdigt.¹⁷⁸ Das im Modus des ›bloßen Lesens‹ Verstandene bleibt im

171 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 276 f.

172 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 277.

173 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 276 f.

174 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 321.

175 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 277.

176 Vgl. hierzu etwa Schön 1987, 99–106.

177 Vgl. Hegel 1970, WW 10, 274 f.

178 Vgl. Kainz 1943, 497 ff. 521: »Die Gebärdensprache ist das Korrelat primitiverer Geistigkeit, das einem verhältnismäßig unausgebildeten Geist entsprechende Kommunikationsmittel. Das Naturexperiment der Taubstummen ermöglicht es

Gegensatz zum Verstehen etwa des im poetischen Ausdruck ›tönenden Wortes‹¹⁷⁹ »*fahl und grau*«. ¹⁸⁰ Das hieroglyphische Verstehen verfehlt für Hegel gänzlich das, was Manfred Riedel die akroamatische Dimension des hermeneutischen Prozesses genannt hat, ein Verstehen, das notwendig an die Verlautbarung gebunden ist, »weil der Sinn des Wortes, seine Bedeutung, sich erst im *Gehörtwerden* erfüllt«. ¹⁸¹ Anders als die Poesie, die ihre Zeichen »zu einem von der geistigen Lebendigkeit dessen, wofür sie Zeichen sind durchdrungenem Material« erhebt, bleiben still gelesene »gedruckte und geschriebene Buchstaben [...] nur gleichgültige Zeichen für Laute und Wörter [...], bloße Bezeichnungsmittel der Vorstellungen [...]«. ¹⁸² Schrift und Druck verwandeln die ›Beseelung‹ der poetischen Zeichen »in eine für sich genommen ganz gleichgültige, mit dem geistigen Gehalt nicht mehr zusammenhängende Sichtbarkeit fürs Auge [...]«. ¹⁸³

4. HEGEL UND DIE FRAGE NACH DER HIERARCHIE VON ›WORT‹ UND ›STEIN‹

Hegel hat – wie ich zu skizzieren versuchte – sein semiotisches Pyramidenmodell des Zeichens durch eine zweite, alternative Zeichenidee überschrieben, die sich als semiologischer Subtext seiner Ästhetik lesen lässt, durch eine Zeichenidee, die den Zeichenausdruck nicht mehr als ›Umhüllung‹ einer ›fremden Bedeutung‹ konzeptualisiert, sondern die den Zeichenprozess als Verwebungsoperation der beiden Momente des Zeichens versteht, die sich dieser Operation allererst verdanken. Das Zeichen wird insofern zum semiologischen Modell des ästhetischen Vermittlungszusammenhangs von ›Inhalt‹ und ›Ausdruck‹, der in je modifizierter Form in den verschiedenen ästhetischen Darstellungsverfahren der Künste bestimmend ist und der die semiologische Logik der medialen Verhältnisse insgesamt bestimmt. Im Kunstwerk treten – wie

uns, die durch die artikulierte Lautsprache geformte und ausgebildete Geistigkeit und die dieser Förderung entbehrende einander gegenüberzustellen, um das charakteristische Minus zu erfassen. Die Lautsprache ist diejenige Form der Äußerung, die dem entwickelten Bewußtsein und Geistesleben, das sie erst ermöglicht, angemessen ist«.

179 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 320 f.

180 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 278.

181 Vgl. Riedel 1990, 392.

182 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 320.

183 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 320.

in den semiologischen Verfahren überhaupt – Inhalt und Ausdruck in ein semiologisches Vermittlungsverhältnis derart, dass sie »so voneinander durchdrungen [sind], daß das Äußere, Besondere ausschließlich als Darstellung des Inneren erscheint«,¹⁸⁴ ein Darstellungsverhältnis, das Cassirer in seiner ›Philosophie der symbolischen Formen‹ dann »symbolische Prägnanz«¹⁸⁵ nennen sollte. Am ästhetischen, durch symbolische Prägnanz bestimmten Zeichen lassen sich deshalb – und hierin kann der semiologische Ertrag von Hegels Reflexionen in Enzyklopädie und Ästhetik gesehen werden – drei analytische Momente unterscheiden:

[...] *erstens* ein[...] Inhalt, ein[...] Zweck, eine Bedeutung, *sodann* de[r] Ausdruck, die Erscheinung und Realität des Inhalts, und beide Seiten *drittens* so voneinander durchdrungen, daß das Äußere, Besondere ausschließlich als Darstellung des Inneren erscheint.¹⁸⁶

Anders als im semiotischen Modell des pyramidalen Zeichens, in dem die beiden Momente ihrer Verbindung als selbständige Einheiten vorausliegen, insistiert Hegel nun darauf, dass beide Seiten »dieses Gegensatzes [...] nicht die Bestimmung [haben], gleichgültig und äußerlich nebeneinander zu bleiben [...], sondern dass die als *bloßer* Inhalt abstrakte Bedeutung [...] in sich selbst die Bestimmung [hat], zur Ausführung zu kommen und sich dadurch konkret zu machen«.¹⁸⁷ Unabhängig von ihrem Konkretwerden ist die Bedeutung noch nicht konstituiert, ist sie noch ›abstrakt‹ und ›leer‹, bleibt sie ›ausgeführt‹. Die ›abstrakte‹ Bedeutung, muss – wie Hegel in geradezu performance-theoretischer Wendung¹⁸⁸ formuliert – ›zur Ausführung kommen‹, um sich als ›konkrete‹ Bedeutung herauszubilden. Dieses performativ-semiologische Verfahren ist zunächst in seiner semiologischen Logik von den unterschiedlichen ästhetischen Bedingungen, d. h. von den je spezifischen Ausdrucksformen, in denen und durch die Bedeutungen zur Ausführung kommen, unabhängig. Gleichwohl sind die verschiedenen Inhalts-Ausdrucks-synthesen durch ihre ästhetischen Differenzen unterscheidbar. Frei-

184 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 132.

185 Vgl. Cassirer 1964 III, 222–237.

186 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 132.

187 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 132 f.

188 Hegel antizipiert hier einen Gedanken, den der medientheoretische Diskurs unter dem Begriff der ›ästhetischen Performativität‹ entfaltet hat. Vgl. etwa Krämer 2004, 25.

lich dürfen sie nicht – wie Hegel das versucht hat – *medienhierarchisch*, sondern sie müssen *medienkomparativ* gedacht werden. Wie die Künste unterscheiden sich verschiedene mediale Formen zwar durch die je spezifischen semiologischen Verhältnisse, die »Art der Zeichen«,¹⁸⁹ durch die sie bestimmt sind: »Die Bestimmung einer Kunst liegt in dem, was sie kraft ihrer *spezifischen* Zeichen vermag [...]«. ¹⁹⁰ Sie unterscheiden sich jedoch nicht durch eine Aufstiegslogik, an deren Anfang der Stein und deren Ende das Wort, der sich selbst negierende Ton, deshalb steht, weil mit ihm die ›beginnende Idealität der Materie‹ einsetzt. Zeichenverhältnisse lassen sich also nicht in einem ästhetischen Gefälle hierarchisieren: sie steigen nicht auf einer Materialitäts-Skala von der ›mechanisch schweren Masse‹ des Steins¹⁹¹ zur Leichtigkeit der höchsten Kunstform der Poesie, die mit dem Wort – wie Hegel meint – über das »bildsamste Material das dem Geiste unmittelbar angehört«, verfügt.¹⁹² Die Prozesse der semiologischen Sinnkonstitution bedienen sich vielmehr eines reichen Spektrums von medialen Figurationen, die bei aller ästhetischen Differenz im Hinblick auf diese Konstitutionsleistung über ihre ästhetische Differenz hinaus letztlich gleich mächtig sind. Es kann also in der Betrachtung unterschiedlicher medialer Ausprägungen der Verfahren semiologischer Sinnkonstitution, in denen – um noch einmal auf Hegel Bezug zu nehmen – »Idee und Gestalt ineinandergearbeitet«¹⁹³ werden, nicht um die Unterstellung unterschiedlicher »Grade der Innigkeit«¹⁹⁴ gehen, in der »geistige Bedeutung und sinnliches Material«¹⁹⁵ miteinander vermittelt sind, sondern nur um die Herausarbeitung ästhetischer Differenzen auf dem Feld dessen, was Cassirer ›symbolische Formen‹ genannt hat. Wort und Stein operieren auf einem weiten und differenzierten Feld medialer und semiologischer Konfigurationen, einem Feld, dem ästhetische Hierarchien fremd sind.

189 Vgl. Cassirer 2009, 105.

190 Vgl. Cassirer 2009, 105.

191 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 116.

192 Vgl. Hegel 1970, WW 15, 239; natürlich führen die verschiedenen Arten der Materialität zu unterschiedlichen ästhetischen Eigenschaften der jeweiligen Medien, die auch in ihrer Differenz untersucht werden müssen.

193 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 103.

194 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 103.

195 Vgl. Hegel 1970, WW 13, 120.

LITERATURVERZEICHNIS

- Assmann 2015** Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen. Frankfurt 2015.
- Assmann 1988** Assmann, Jan: Stein und Zeit. Das »monumentale« Gedächtnis der alt-ägyptischen Kultur. In: Assmann, Jan – Hölscher, Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt 1988, 87–114.
- Assmann 1991** Assmann, Jan: Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten. München 1991.
- Assmann 1992** Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen. München 1992.
- Bodammer 1969** Bodammer, Theodor: Hegels Deutung der Sprache. Interpretationen zu Hegels Äußerungen über die Sprache. Hamburg 1969.
- Cassirer 1964** Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen Bde. I–III. Darmstadt 1964.
- Cassirer 2009** Cassirer, Ernst: Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen. Hamburg 2009.
- Champollion 1822** Champollion, Jean-François: Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Egyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains. Paris 1822 (Nachdruck Aalen 1963).
- Champollion 1824** Champollion, Jean-François: Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens, ou Recherche sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes. Paris 1824.
- Davies 1990** Davies, W. V.: Egyptian Hieroglyphs, Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Publications. London 1990.
- Derrida 1988** Derrida, Jacques: Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie. In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Randgänge der Philosophie. Wien 1988, 93–132.
- Dürler 1936** Dürler, Josef: Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik. Frauenfeld; Leipzig 1936.
- Fischer 2012** Fischer, Joachim: Interphänomenalität. Zur Anthro-Soziologie des Designs. In: Moebius, Stephan – Prinz, Sophia (Hrsg.): Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs. Bielefeld 2012, 91–108.
- Hegel 1848** Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, hg. von Dr. Eduard Gans. Dritte Auflage besorgt von Dr. Karl Hegel. Berlin 1848.
- Hegel 1970, WW 10** Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes. Mit mündlichen Zusätzen, Werke 10. Frankfurt 1970.

- Hegel 1970, WW 13-15** Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I-III, Werke 13-15. Frankfurt 1970.
- Humboldt 1968, GS 7** Humboldt, Wilhelm von: Gesammelte Schriften, hg. von Albert Leitzmann, Bd. 7. Berlin 1907; Photomechanischer Nachdruck, Berlin 1968.
- Jäger 2004** Jäger, Ludwig: Wieviel Sprache braucht der Geist? Mediale Konstitutionsbedingungen des Mentalen. In: Jäger, Ludwig – Linz, Erika (Hrsg.): Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition. München 2004, 15-42.
- Jäger 2009** Jäger, Ludwig: Das schreibende Bewusstsein. Transkriptivität und Hypotypose in Kants ›Andeutungen zur Sprache‹. In: Birk, Elisabeth – Schneider, Jan Georg (Hrsg.): Philosophie der Schrift. Tübingen 2009, 99-124.
- Jäger 2015** Jäger, Ludwig: Pyramide und Ballon. Zeichenoberflächen bei Hegel und Saussure. In: Lechtermann, Christina – Rieger, Stefan (Hrsg.): Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung. Zürich 2015, 13-28.
- Jäger 2017/2018** Jäger, Ludwig: Ästhetik und Semiologie. Die Emanzipation des ›Asthetischen‹ in den Zeichenideen Kants, Humboldts und Hegels. In: POETICA 49 (2017/2018), 233-255.
- Kainz 1943** Kainz, Friedrich: Psychologie der Sprache, Zweiter Band. Vergleichend Genetische Sprachpsychologie. Stuttgart 1943.
- Kant 1975** Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Kant, Immanuel: Werke in zehn Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 10. Darmstadt 1975.
- Krämer 2004** Krämer, Sybille: Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Aisthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): Performativität und Medialität. München 2004, 13-32.
- Messling 2008** Messling, Markus: Pariser Orientlektüren. Zu Wilhelm von Humboldts Theorie der Schrift. Nebst der Erstedition des Briefwechsels zwischen Wilhelm von Humboldt und Jean-François Champollion le jeune (1824-1827). Paderborn u. a. 2008.
- Messling 2012** Messling, Markus: Champollions Hieroglyphen. Philologie und Weltaneignung. Berlin 2012.
- Riedel 1990** Riedel, Manfred: Hören auf die Sprache. Die akroamatische Dimension der Hermeneutik. Frankfurt 1990.
- Said 1995** Said, Edward W.: Orientalism. Western Conceptions of the Orient. London 41995.
- Schnapp 2014** Schnapp, Alain: Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive. Göttingen 2014.
- Schön 1987** Schön, Erich: Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800. Stuttgart 1987.
- Ziolkowski 1992** Ziolkowski, Theodor: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romanantik und ihre Institutionen. Stuttgart 1992.

STEIN IM WORT

ANDREAS KABLITZ

GEMEISSELT IN IMAGINÄREN STEIN: DIE INSCRIFT VON DANTES HÖLLENTOR

Anmerkungen zu Wort und Stein in der
Commedia

ABSTRACT

Am Tor von Dantes Hölle prangt eine in Stein gehauene Inschrift, die allen, die dort eintreten, ewige Qualen verheißt. Zugleich macht sie den göttlichen Erbauer dieser Hölle namhaft, dessen trinitarischer Charakteristik eine heimliche Rechtfertigung dieses Reiches ewiger Verdammnis in der erlösten Welt eingeschrieben ist. Das Gegenbild zu dieser todverkündenden Rede bieten die Reliefs auf dem ersten Sims des Läuterungsberges, die niemand anderes als Gott selbst in seine steinerne Wand gemeißelt hat und mit denen er seine eigene Schöpfung überbietet. Das Besondere dieser Kunst besteht darin, dass das heilbringende Wort, das in die Welt zu ihrer Erlösung kam, im Stein hörbar wird. In der Korrespondenz der beiden Passagen der Göttlichen Komödie lässt sich paradigmatisch das Verhältnis von Wort und Stein in diesem Jenseitsepos erkennen: Der Stein repräsentiert die rohe Materie, die sich dem Logos – dem göttlichen Wort – in der Welt der *Commedia* nicht mehr recht fügen will und darum im Bund mit Sünde und Tod steht. Aus diesem Grund bedurfte es eines Werks der Erlösung, das die materielle Welt mit dem Wort versöhnt und das in der göttlichen Kunst des Fegefeuers sinnlich erfahrbare Gestalt gewinnt.

Das Höllentor ist keine Erfindung Dantes. An einer berühmten Stelle des *Neuen Testaments*, die man als Einsetzungsworte des Papsttums beansprucht hat, bei Matthäus im 16. Kapitel, findet es ausdrücklich Erwähnung:

Et ego dico tibi quia tu es Petrus
 et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam
 et portae inferi non praevallebunt adversum eam.
 (Mt 16,18)¹

Und ich sage Dir: Du bist Petrus, der Fels, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen; und die Pforten der Hölle werden ihr nichts anhaben können.

Bei dem Evangelisten bleibt das Höllentor im Grunde eine rhetorische Figur. Es tritt als eine Metonymie der Hölle in Erscheinung, deren Logik sich aus dem Zusammenhang mit dem nächsten Vers ergibt. Denn dort kündigt Jesus Petrus an, ihm die Schlüssel des Himmels übergeben zu wollen.² So steht gleichsam Tor gegen Tor. Dante aber hat das Höllentor in seiner Jenseitsreise zu einer architektonischen Realität werden lassen. Gleichwohl besteht seine eigentliche Funktion in der *Commedia* darin, zum Träger einer – in verschiedener Hinsicht bemerkenswerten – Inschrift zu werden:

»Per me si va ne la città dolente,
 per me si va ne l'eterno dolore,
 per me si va tra la perduta gente.
 Giustizia mosse il mio alto fattore;
 fecemi la divina podestate,
 la somma sapienza e 'l primo amore.
 Dinanzi a me non fuor cose create
 se non eterne, e io eterno duro.

¹ Hier zitiert nach Weber 1975 II, 1551. Sämtliche Übersetzungen fremdsprachlicher Zitate in diesem Artikel stammen aus der Feder des Verfassers.

² Mt 16, 19: »et tibi dabo claves regni caelorum et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis« (ebd.). [»Und ich werde dir die Schlüssel des Himmels geben; und alles, was du auf Erden gebunden haben wirst, wird auch im Himmel gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, wird auch im Himmel gelöst sein.«.]

Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate.<

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta; [...]
(Dante, *Commedia*, *Inferno* III, 1–11)³

›Durch mich geht man in die leidende Stadt,
Durch mich geht man in den ewigen Schmerz,
Durch mich geht man zu dem verlorenen Volk.

Gerechtigkeit bewog meinen hohen Schöpfer.
Mich schufen die göttliche Macht, die höchste Weisheit und die
erste Liebe.

Nur ewige Dinge wurden vor mir erschaffen, und auch ich währe
ewig. Lasst alle Hoffnung fahren, die ihr eintretet.<

Diese Worte sah ich über einem Tor in dunkler Farbe geschrieben.

Schaut man in Vers 5 dieser Eröffnung des dritten Gesangs des *Inferno*, so findet sich dort der Anknüpfungspunkt an eine antike, aber ebenso im Mittelalter verbreitete epigraphische Tradition der Selbstbezeichnung eines Kunstwerks: *Me fecit*. Horst Bredekamp hat ihr vor einigen Jahren eine Studie gewidmet.⁴ Er versieht derlei Bilder zu Beginn seines Artikels mit folgender Definition: »Es handelt sich um Bilder, die das Sprechen fingieren, um vorzutäuschen, zu einer ›nicht‹-fiktiven Welt zu gehören.«⁵ Bredekamps Begriffsbestimmung scheint mir in einigen Punkten allerdings durchaus problematisch zu sein. Indessen lässt sich gerade anhand einer Auseinandersetzung mit ihr herausarbeiten, worin das Spezifische von Dantes Rückgriff auf diese Tradition besteht.

Zunächst gilt bei Werken der Architektur, dass für sie die Zugehörigkeit zu einer nicht-fiktiven Welt ohnehin außer Frage steht. Und selbst für Bilder, denen man die Produktion einer Fiktion bescheinigen kann, insofern sie etwas darstellen, was nicht der Welt der Tatsachen angehört, gilt, dass sie mit ihrem fiktiven Sprechen nur etwas akzentuieren, das *eo ipso* evident ist. Denn wo sonst wäre das Bild oder Bildnis selbst entstanden, wenn nicht in dieser unserer realen Wirklichkeit? Mithin konkretisiert sich bei der Formel *me fecit* alles auf das Fingieren des Sprechens selbst. Welche Funktion aber besitzt *diese* Fiktion?

³ Pasquini – Quagli 2009, 59.

⁴ Bredekamp 2009.

⁵ Ebd., 141.

Nun ist nicht zu übersehen, dass die betreffende uneigentliche Rede im Grunde das Äquivalent einer Signatur bietet – mit dem bezeichnenden Unterschied, dass der Künstler jedenfalls dem rhetorischen Anschein nach seine Selbstbezeichnung umgehen kann. Er vermeidet es, sich in eigener Person zu Wort zu melden. Dies mag sogar den Nebeneffekt haben, dass das Werk dabei den Meister lobt. Doch eine solche Konnotation ist rezipientenabhängig. Als entscheidend für Dantes Verwendung der kanonischen Formel erweist sich hingegen gerade das Indirekte der fiktiven Rede des Bauwerks. Denn diese Eigenschaft der Rede erlaubt es, der Inschrift Erklärungen einzuschreiben, die man einer Selbstexplikation Gottes kaum zumuten würde, wie wir des näheren noch bemerken werden.

Die neun Verse umfassende Inschrift selbst zerfällt deutlich in drei Teile. Die erste Terzine benennt die Funktion des Tores, sie macht den Zugang zur Welt des ewigen Schmerzes der unwiderruflich Verlorenen namhaft. Die zweite Terzine charakterisiert den Urheber des Höllentors näher, die dritte reiht seine Entstehung in die Chronologie der Schöpfung ein. Besondere Aufmerksamkeit aber verdient die mittlere Terzine, und zwar deshalb, weil sie eben nicht nur den Erbauer benennt und charakterisiert, sondern mit der Angabe einer Motivation für die Errichtung der Hölle und ihres Tores einsetzt: *Giustizia mosse il mio alto fattore* – Gerechtigkeit bewog meinen hohen Schöpfer. Augenscheinlich fühlt sich Dante aufgefordert, einen Grund für die Existenz der Hölle beim Eintritt in dieselbe zu benennen – ein Umstand, der allein für dieses unter den drei Jenseitsreichen gilt. Weder das Fegefeuer noch das himmlische Paradies kennen irgendetwas Entsprechendes.

Zugleich ist in diesen Worten Wert auf den überragenden Rang dessen gelegt, der von Gerechtigkeit beim Bau der Hölle geleitet wurde. Er ist ein *alto fattore*, ja, der höchste überhaupt denkbare Erbauer, dessen weitere Identität in den nächsten beiden Versen enthüllt wird. Sein Wesen konkretisiert sich in den drei dort aufgeführten Begriffen *divina podestate*, *somma sapienza* und *primo amore*. Es sind nicht zufällig drei Eigenschaften, die diesem *alto fattore* zugesprochen werden. Denn sie stehen für die drei Personen der Trinität: den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist, die allesamt für die Erschaffung der Hölle gleichsam in die Pflicht genommen werden.

Einen Beleg für diese Deutung bietet übrigens eine andere, ebenfalls berühmte Stelle der *Commedia*, und zwar der Beginn des 10. Gesangs des *Paradiso*:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore
 che l'uno e l'altro etternalmente spira,
 lo primo e ineffabile Valore
 quanto per mente e per loco si gira
 con tant' ordine fé, ch'esser non puote
 senza gustar di lui chi ciò rimira.
 (*Paradiso* X, 1–6)⁶

Auf seinen Sohn mit der Liebe schauend, die den einen und den anderen ewig erfüllt, schuf die erste und unaussprechliche Kraft alles, was sich durch den Geist oder im Raum bewegt, mit solcher Ordnung, dass jeder, der dies wieder anschaut, sie kosten muss.

Es ist eine trinitarische Erklärung der Schöpfung, die am Beginn des 10. Gesangs steht. *Lo primo Valore*, die erste Kraft, ist Gottvater, der Ursprung der Schöpfung. Gottes Motivation zur Schöpfung aber besteht in der Liebe, *l'Amore*, die mit der dritten Person, dem Heiligen Geist identisch ist und die er mit dem Sohn teilt, ja die beide miteinander verbindet. Und so findet denn der Vorgang der Schöpfung statt, indem der Vater, von Liebe dazu animiert, auf seinen Sohn schaut.

Vor allem die ausdrückliche Erwähnung des Sohnes macht die trinitarische Konstellation transparent, als welche schon der Schöpfer der Hölle auf deren Eingangsportal apostrophiert wird. Man mag sich übrigens fragen, was diese beiden Textstellen miteinander zu tun haben. In der Tat lässt sich bei näherer Überlegung ein Zusammenhang zwischen ihnen in der Ordnung des Jenseits bemerken. Denn mit dem Beginn des 10. Gesangs des *Paradiso* erfolgt der Eintritt des Wanderers in den Sonnenhimmel und damit in jenen Teil des himmlischen Paradieses, der, anders als noch die unteren Himmel, keinerlei Spuren der Sünde mehr kennt. In diesen unteren Himmeln erlangt nicht nur eine ziemlich bunte Gesellschaft mitunter recht unerwartet die, wenn auch ein wenig reduzierte, ewige Seligkeit. Ebenso heißt es, dass auf diesen Teil des Himmels noch immer der Schatten der Erde fällt. Erst mit dem Eintritt in den Sonnenhimmel erreicht Dante insofern das eigentliche, von keinerlei Minderung mehr getrübe himmlische Paradies. Dieser Raum erscheint dadurch in der Tat als das exakte Gegenstück zur Hölle.

⁶ Dante, *Commedia* nach Pasquini – Quagli 2009, 855.

Am Höllentor beginnt die Wanderung durch das Reich der Sünde, deren letzte Spuren erst im Sonnenhimmel getilgt sein werden. Es ist durchaus bemerkenswert, dass sich neben die so symmetrisch wirkende Gliederung der drei Jenseitsreiche eine zweite Einteilung legt, die die erste Ordnung ein Stück weit konterkariert. Und Beachtung verdient diese konkurrierende Gliederung des Jenseits vor allem, weil sich schon hierin eine latente Störung der Schöpfungsordnung abzeichnet, auf die wir zurückkommen werden.

Was aber unterscheidet die Schilderung der Schöpfung am Anfang des 10. *Paradiso*-Gesangs von der Kennzeichnung der Erschaffung der Hölle auf der Inschrift ihres Portals? Die Antwort fällt nicht schwer. Es ist die jeweils unterschiedliche Motivation göttlichen Handelns. Einzig und allein die Liebe machen die beiden Terzinen aus dem *Paradiso* als Urgrund der Schöpfung geltend. Gerechtigkeit reklamiert hingegen das Höllentor als den Urgrund seiner Existenz. Bezeichnenderweise aber verzichtet auch seine Inschrift nicht auf eine Beteiligung der Liebe an der Entstehung der Hölle. Denn als *primo amore* wirkt der Heilige Geist ebenfalls daran mit. Doch der präzisen Schilderung der Interaktion der drei trinitarischen Personen bei der Erschaffung der Welt zu Beginn von *Paradiso* X steht eine bloße Aufzählung, das bloße Nebeneinander der drei göttlichen Personen in der Inschrift des Höllentors gegenüber. Wie also haben sie in *diesem* Fall miteinander agiert? Die Antwort auf diese Frage bleibt diese Inschrift indessen wie der Text der *Commedia* schlechthin schuldig. Und es ist vor allem *ein* Verhältnis, das dabei ungeklärt bleibt, nämlich dasjenige von *giustizia* und *amore* – von Gerechtigkeit und Liebe.

Will es also nicht recht gelingen, die Beziehung zwischen den beiden ethischen Potenzen aufzudecken, so lässt sich umgekehrt bemerken, dass der Gegensatz von Gerechtigkeit und Liebe eine nicht anders als strukturell zu nennende Bedeutung für die *Commedia* insgesamt gewinnt. Denn er führt dazu, dass in der *Göttlichen Komödie* zwei miteinander konkurrierende ethische Systeme ebenso kommentar- wie verbindungslos nebeneinander existieren.⁷

Die Sündenordnung der Hölle gründet auf der Aristotelischen, in der *Nikomachischen Ethik* entwickelten Unterscheidung zwischen *incontinenti* und *maliziosi*, zwischen denen, die ihre Affekte nicht mit Hilfe der Vernunft zu kontrollieren vermögen, und denen, die absichtsvoll etwas Böses tun. Dem *Inferno* und seinen Strafen ist mithin eine rationale Ethik

7 Vgl. zum Folgenden Kablitz 2011.

zugrunde gelegt, die ihr Leitprinzip in jenem Begriff besitzt, den eben schon die Inschrift des Höllentors beim Namen nennt: *Gerechtigkeit*. Das *Purgatorio* kennt stattdessen eine neutestamentliche Affektethik, die auf der Liebe gründet, jener *caritas*, die Jesus zur Erfüllung des Gesetzes erklärt hatte. Die sieben Todsünden, die die Ordnung des Fegefeuers konstituieren, kommen deshalb laut Vergils ausdrücklicher Erklärung dadurch zustande, dass man das falsche Objekt liebt (wie etwa im Falle des Hochmuts) oder dass man das rechte Maß der Liebe verfehlt (wie etwa im Fall der *avaritia*, die auf einer übergroßen Zuwendung zu irdischen Gütern gründet oder dem gegenteiligen Fall der *accidia*, die es rundherum an der notwendigen Liebe zur Welt Gottes fehlen lässt).⁸

8 Vgl. Vergils Erklärung der Systematik des Fegefeuers in *Purgatorio* XVII, V. 85–139. Seine Erläuterungen, die ein Stück weit an den *ordo amoris* erinnern, den Augustinus im ersten Buch seines exegetischen Lehrwerks *De doctrina christiana* entwirft, geben im Übrigen zu erkennen, dass sich das Verhältnis von *amor* und *ratio* in Hölle und Fegefeuer deutlich voneinander unterscheidet. Während sich in der affektbasierten Ethik des Purgatoriums ein rationales Prinzip in die Grundlagen dieser Tugendlehre integrieren lässt, ja unverzichtbar erscheint, um die rechte Wahl des Objekts der Liebe und die angemessene Dosis der Zuwendung zu ihm zu bestimmen, bleibt umgekehrt der Affekt ein Fremdkörper in der vernunftbasierten Gerechtigkeitsethik der Hölle. Emotionen kommen dort allenfalls als ein potentieller Störfaktor ins Spiel, als dasjenige, was durch die Vernunft kontrolliert sein will, so dass der Ausfall solcher Kontrolle zu den Sünden führt, die im oberen Teil der Hölle bestraft werden. Die wechselseitige Durchdringung von antik-paganen und neutestamentlichen Komponenten der Ethik fällt mithin unterschiedlich aus. Der christliche Katalog der sieben Todsünden lässt sich nur einem Teil der Aristotelischen Systematik subsumieren – und seinerseits ebenfalls nur teilweise. Bezeichnenderweise fallen dabei gerade die beiden monotheistischen »Kardinalsünden«, Hochmut und Neid, unter den Tisch. Umgekehrt lässt sich der Affektethik insgesamt durchaus ein rationales Prinzip integrieren. Was hier zunächst als eine systematische Differenz in Erscheinung tritt, lässt sich indessen auf bestimmte historische Umstände zurückführen. Während die Aristotelische Ordnung der Laster außerhalb eines Zusammenhangs mit jüdisch-christlichen Vorstellungen entsteht, entwickelt sich die neutestamentliche christliche Liebesethik im Kontakt mit antik-paganen Vorstellungen. Die historisch eigentlich spannende Frage besteht deshalb darin, warum sich die bereits formierte christliche Kultur gleichwohl ein ethisches Modell zu eigen macht, das seiner Integration in eine christliche Weltdeutung unverkennbare Widersprüche entgegengesetzt. (Hier sind kulturhistorische Prozesse am Werk, die für die Herausbildung wie Entwicklung mittelalterlicher Kultur von grundlegender Bedeutung sind und ihre singulären Merkmale begründen. Es sind zugleich

Die beiden Sündenordnungen, denen jeweils unterschiedliche Moralsysteme korrespondieren, aber stehen unverbunden nebeneinander. Nichts in der *Commedia* erklärt ihre Koexistenz. Doch hätte der Christ, der in Anfechtung lebt und um sein Seelenheil ringt, nicht Anspruch auf die eine Ethik, die sein Handeln zu leiten vermag? Warum also stehen unterschiedliche und partiell inkompatible Ordnungen der Moral, deren Gegensatz um das Verhältnis von Gerechtigkeit und Liebe kreist, in der *Commedia* kommentarlos nebeneinander?

Dieser Sachverhalt stellt sich allerdings etwas anders dar, wenn wir ihre Konkurrenz nicht von der Seite des Menschen her betrachten, der Anspruch auf die eine, verbindliche moralische Ordnung hätte, sondern von der Seite Gottes her in den Blick nehmen. Liebe und Gerechtigkeit erscheinen nämlich weit weniger als konkurrierende Leitprinzipien menschlichen Handelns denn als die jeweiligen Kriterien, die Gott selbst bei seinem Umgang mit den schuldig gewordenen Menschen anlegt. Das Fegefeuer, diese jenseitige Institution der Versöhnung, lässt die Missetaten der Sünder ungeschehen machen. Hier ist bei jedem einzelnen Sünder und seinen Vergehen jene göttliche Liebe wirksam, die der Erlösung der Menschheit durch Christi Opfertod schlechthin zugrunde liegt. *Sie* ist es, die die Ethik der erlösten Welt stiftet. Demgegenüber nimmt sich die rationale Ethik der Hölle wie ein antiker Rest aus, wie ein Überbleibsel aus einer unerlösten Welt, für die der Stall in Bethlehem, das Kreuz auf Golgatha und der Ostermorgen ohne allen Effekt geblieben zu sein scheinen. Allmählich deutet sich an, warum die Hölle jener Legitimation bedarf, um die die Inschrift ihres Eingangstores zu ringen scheint – eine *inscriptio*, die nur mühselig Gottes Selbstrechtfertigung zu kaschieren vermag. Das Problem, das sich mit ihr stellt, betrifft die Frage nach ihrer Rolle in einer erlösten Welt – in der Welt eines liebenden Erlösergottes.

Bislang haben wir nur von Worten gesprochen. Wo aber bleibt der Stein? Nun steht freilich außer Frage, dass die Worte, die das Höllentor zeigt, in Stein gemeißelt sein müssen. Doch welche Bedeutung lässt sich diesem Sachverhalt beimessen? Welcher Zusammenhang besteht zwischen den Worten der Inschrift und der Materialität des Steins, in den sie gegraben ist?

Prozesse, die sich mit herkömmlichen Instrumenten der Beschreibung wie etwa dem Begriff der Rezeption – oder auch dem neuerlich entwickelten Konzept der Transformation – nicht hinlänglich charakterisieren lassen. Ich verfolge diese Fragen zusammen mit Maximilian Benz in einem Projekt, dessen – auf die Bibel bezogener – Arbeitstitel *Der fremde Text* lautet.)

Es lässt sich nicht bestreiten, dass an der betreffenden Stelle die Verbindung zwischen beidem im Wortlaut des Textes eher undeutlich bleibt. Die Materialität der Inschrift wird ausdrücklich nur im Hinblick auf ihre Farbe charakterisiert. In Vers 10 ist von *queste parole di colore oscuro* die Rede, aber selbst bei dieser Angabe scheint eine semantische Konnotation mitzuschwingen, die den Inhalt dieser Worte kommentiert. Keineswegs aber lässt sich diese Farbe auf den Stein als solchen beziehen. Eher schon deutet die betreffende Beschreibung an, dass die Inschrift sich farblich von dem anderweitigen Stein abhebt.

Ein impliziter Hinweis auf die Bedeutung des Steins steckt womöglich in der Erwähnung der Ewigkeit, die das Höllentor in Vers 8 für sich selbst in Anspruch nimmt: *e io eterno duro*. Die Dauerhaftigkeit seiner Existenz ließe sich durchaus mit der Stabilität seiner Materialität in einen Zusammenhang rücken. Doch sollte man dabei nicht übersehen, dass auch in diesem Fall die »Pforten der Hölle« letztlich metonymisch für die Hölle insgesamt stehen.⁹

Lässt sich also die Bedeutung des Steins und seiner Materialität für die Inschrift des Höllentors nicht aus dem unmittelbaren Zusammenhang der Eröffnung des dritten *Inferno*-Gesangs erkennen, so gibt der weitere Zusammenhang der *Commedia* durchaus Hinweise darauf, wie ihre Beziehung zueinander zu deuten ist. Der Bedeutung des Steins in Dantes Jenseitsepos kann man sich vielleicht am besten nähern, wenn man einen Blick auf den ersten Sims des Läuterungsberges wirft, wo die Hochmütigen für ihre lasterhafte Neigung büßen. Ihre Bestrafung

⁹ Diese Selbstcharakteristik des Höllentors, die das Reich der Hölle insgesamt einbezieht, ist im Übrigen in theologischer Hinsicht durchaus brisant. Die Frage, die sie aufwirft, betrifft das Verhältnis von Schöpfungsordnung und Heilsgeschichte. Folgt man der kanonischen, auf Augustinus zurückgehenden Unterscheidung zwischen dem *status naturae* und dem *status naturae lapsae*, zwischen dem ursprünglichen Zustand der Schöpfung und der zur Strafe für das Vergehen der Menschen gefallenen Natur, so könnte die Hölle kaum zum anfänglichen Schöpfungsplan gehören. Dies gilt sogar dann noch, wenn man ihre Existenz bereits mit dem Sturz Luzifers in Verbindung bringt. Der Eindruck, den die Verse 7 und 8 des dritten *Inferno*-Gesangs erwecken, suggeriert indessen, dass die Hölle in und aufgrund ihrer Ewigkeit solchen Kreaturen gleichgestellt ist, die zweifellos einen integralen Bestandteil der (unversehrten) Schöpfung bilden. Sie erfährt damit unweigerlich eine gewisse Ontologisierung, die nicht nur die Frage nach ihrer »Rechtgläubigkeit« aufwirft, sondern gleichermaßen diejenige nach ihrer Ursache.

nämlich besteht darin, dass sie von schweren Steinen auf ihrem Rücken niedergedrückt werden und sich kaum noch kriechend bewegen können:

Io cominciai: »Maestro, quel ch'io veggio
muovere a noi, non mi sembian persone,
e non so che, sí nel veder vaneggio«.

Ed elli a me: »La grave condizione
di lor tormento a terra li rannicchia,
sí che ' miei occhi pria n'ebber tencione.

Ma guarda fiso là, e disviticchia
col viso quel che vien sotto a quei sassi:
già scorgere puoi come ciascun si picchia«.

O superbi cristian, miseri lassi,
che, de la vista de la mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi,
non v'accorgete vi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia senza schermi?

Di che l'animo vostro in alto galla,
poi siete quasi antomata in difetto,
sí come vermo in cui formazion falla?

(*Purgatorio* X, 112–129)¹⁰

Ich begann: »Meister, was ich sich auf uns zubewegen sehe, scheinen mir keine Menschen zu sein. Doch weiß ich nicht, was es ist, so sehr ist mein Sehen verwirrt«. Und er sagte zu mir: »Die Härte ihrer Strafe drückt sie auf den Boden nieder, so dass meine Augen zunächst nicht wussten, was sie sahen. Aber schau genau hin und unterscheide mit deinem Gesichtssinn das, was unter diesen Steinen kommt. Schon kannst du sehen, wie jeder sich quält«. Oh ihr hochmütigen Christen, ihr elenden trägen, die ihr, unsicher mit dem Auge des Verstandes, Vertrauen in eure rückwärtsgewandten Schritte setzt! Bemerkt ihr nicht, dass wir Würmer sind, obwohl dazu geboren, den engelgleichen Schmetterling zu bilden, der, ohne eines Schutzes zu bedürfen, zur Gerechtigkeit fliegt. Was erhebt euer Geist sich also so in die Höhe, da ihr mangelhafte Insekten seid, wie Würmer, denen die Form, zu der sie bestimmt sind, nicht gelingt?

10 Dante, *Commedia* nach Pasquini – Quagli 2009, 491 f.

Der Stein steht für die rohe, die ungestalte Materie. Sie drückt deshalb den Menschen nieder, nimmt ihm geradezu seine optische Identität, ja raubt ihm just dasjenige, was den *an-thropos* in seinem Wesen kennzeichnet. Und so wirkt die schwere Last der bloßen Materie, die den Menschen bis zur Unkenntlichkeit entstellt, als Korrektiv für eine Selbstüberhebung, mit der der Mensch sich auf den Rang des göttlichen Geisteswesens frevelhaft zu erheben gedachte. In diesem Sinn ist es bedeutsam, dass die Bestrafung der Hochmütigen auf dem Läuterungsberg in den zitierten Zeilen eine symbolische Qualität gewinnt, deren Geltung nicht auf die Sünder beschränkt bleibt, die hier für ihre Untaten büßen müssen. Sie werden vielmehr von Vers 121 an zu einem Sinnbild der *cristian* schlechthin erklärt, die ihr Christsein vor ihrem elenden Leben nicht zu bewahren scheint. Die Bestrafung der Menschen und die Enthüllung der *natura hominis* – wohlgermerkt der Natur des gefallenen Menschen – gehen insoweit Hand in Hand und machen die Strafe damit gleichsam zu einer Selbstbestrafung. Denn die göttliche Züchtigung der Sünder geht auf diese Weise in der Offenbarung der Natur der Sünde auf: Auch dies nimmt sich wie ein Stück Theodizee aus. Und wenn gerade der Hochmut Anlass für die symbolische Umbesetzung der Bestrafung, mit der er geahndet wird, zu einer Bloßlegung der Natur des gefallenen Menschen gibt, dann wohl deshalb, weil die *superbia* den Sündenfall als solchen, den Anfang aller Sünde verursacht hat und die in Schuld geratene Menschheit insoweit grundsätzlich an ihm teilhat.

Der rohe Stein, der die Sünder bis zur Unkenntlichkeit entstellt, hindert sie – das ist die Kernbotschaft der betreffenden symbolischen Deutung – auch daran, ihre Natur zu vollenden. Der Vergleich mit der Raupe, die sich nicht zum Schmetterling zu entfalten vermag, überkreuzt sich an dieser Stelle mit einem ontologischen Modell: Der Naturvergleich gerät zum allegorischen Bild der metaphysischen Grundlagen der Natur selbst. Denn sowohl das Verb *formar* (V. 125) wie das dazugehörige Substantiv *formazion* verweisen auf die *forma* der Aristotelischen Metaphysik (deren Belang für die *Commedia* uns sehr bald wieder begegnen wird). Und so hindert der Stein (ihrer Sünde), die *materia* also, die zugleich eine moraltheologische Deutung erfährt, die Menschen daran, ihre Bestimmung zu erfüllen und ihre *forma* zu gewinnen.

Hier vermischen sich Ethik und Ontologie bis zur Ununterscheidbarkeit. Ihre Verknüpfung hat eine lange Tradition in der christlichen

Theologie.¹¹ Die ›Verschärfung‹ der Verwandlung der Ethik in eine Ontologie aber ergibt sich bei Dante daraus, dass ihre Verbindung auf das Modell der aristotelischen Metaphysik zurückgreift. Der Stein gerät auf diese Weise zur Metonymie der Materie überhaupt, einer *materia*, die gleichsam ihre Tauglichkeit zur *forma* eingeübt zu haben scheint. (Auch diese latent manichäische Gegensatzbildung zwischen Stoff und Form von Gottes Kreaturen wird uns bald noch einmal zu beschäftigen haben.)

Indessen, und genau dies ist konstitutiv für sein semantisches Profil, kommt der Stein noch ein weiteres Mal in der Szenerie des zehnten Gesangs des *Purgatorio* vor. Er dient nicht nur als ein Instrument zur Bestrafung der Hochmütigen, er liefert vielmehr ebenso die materielle Grundlage für eine Kunst, die alles deklassiert, was auf Erden zu haben ist:

Là sù non eran mossi i piè nostri anco,
 quand'io conobbi quella ripa intorno
 che dritto di salita aveva manco
 esser di marmo candido e addorno
 d'intagli sí, che non pur Policleto,
 ma la natura lí avrebbe scorno.
 (Dante, *Divina Commedia, Purgatorio X*, 28–33)¹²

Dorthin waren unsere Schritte noch nicht gelangt, als ich erkannte, dass die noch nicht so steile Wand aus weißem Marmor war und mit Reliefs so prächtig geschmückt, dass nicht nur Polyklet, sondern die Natur selbst dadurch beschämt würde.

Niemand anderes als Gott selbst hat hier zum Meißel gegriffen. Doch umso dringlicher stellt sich die Frage, warum er ein Kunstwerk schafft, das die Natur deklassiert. Um sich die Brisanz dessen, was hier gesagt wird, zu Bewusstsein zu bringen, gilt es, in Rechnung zu stellen, dass

11 In seltener Prägnanz kommt sie bei Augustinus in *De doctrina christiana* (I, 32 [38]) zur Sprache: »Quia ergo bonus est [sc. Deus] sumus; et in quantum sumus, boni sumus. Porro quia etiam justus est, non inpune sumus mali, et in quantum sumus mali, in tantum etiam minus sumus« (CCSL 32, 26). [»Weil er {sc. Gott} also gut ist, existieren wir. Und insoweit wir existieren, sind wir gut. Weil er aber auch gerecht ist, sind wir nicht ungestraft böse, und sofern wir böse sind, insofern existieren wir weniger«].

12 Dante, *Commedia* nach Pasquini – Quagli 2009, 486.

der Künstler niemand anderes ist als der Schöpfer selbst. Zweifellos wird damit auf eine vertraute Vorstellung zurückgegriffen: Gott als Bildner – das ist eine bekannte Formel, eine der geläufigen metaphorischen Figuren, mit denen man sich seit alters her den menschlicher Phantasie schwer zugänglichen Vorgang der Schöpfung nach den Maßgaben unseres Vorstellungsvermögens verständlich zu machen versucht. Doch mit der Konkretisierung des Bildners zum Bildhauer verliert diese Formel ihre nur illustrative Funktion. Sie wandelt sich von einem *translatum* zum *proprium* und büßt im gleichen Zug die schützende Hülle einer nur übertragenen Bedeutung ein. Nun wirft sie stattdessen zutiefst irritierende Fragen auf:

Warum lässt Dante Gott mit diesen Bildnissen die Natur deklassieren, gehört sie doch in die Ordnung von dessen Schöpfung und führt getreu seinen Willen aus? Gewiss besitzt, wie aus dem Wortlaut der Verse 32 f. eindeutig hervorgeht, die Natur noch immer Vorrang auch gegenüber dem vortrefflichsten aller Bildhauer. Und doch kann selbst sie mit der Vollkommenheit dieser jenseitigen Kunst nicht mithalten. Zugespitzt gefragt: Wie verhält sich eine göttliche Kunst, die Natur und Schöpfung auf die Plätze verweist, zur Vorstellung, ja zum unverzichtbaren Dogma vom allmächtigen und allgütigen Gott, der als ein solcher doch gar nicht anders konnte, als je schon die beste aller möglichen Welten ins Werk zu setzen?

Lassen wir diese Fragen zunächst stehen, um uns genauer den Reliefs zuzuwenden, die Dante den göttlichen Bildhauer in die Wand des Läuterungsberges hat meißeln lassen. Denn ihr Gegenstand, im Besonderen aber die Form ihrer Darstellung, werden uns den Weg zu der gesuchten Antwort weisen können.

Es handelt sich bei ihnen um *exempla humilitatis*, also um herausragende Beispielfälle jener Tugend der Demut, die das genaue Gegenstück zum Laster der *superbia* bilden, das auf dem ersten Sims des Läuterungsberges verbüßt wird. Die Reinigung der Sünder verbindet insofern hier wie sonst auf den Terrassen des Läuterungsbergs körperliche Züchtigung und Unterweisung. Auch das gehört zu den Formen der Vermittlung von *forma* und *materia*, die in der Reinigung des Fegefeuers wirksam werden. Während die Bestrafung der Hochmütigen durch die schwer lastenden Steine zum einen vorführt, wie die Sünde der *materia* (oder die *materia* der Sünde) den Menschen ihre Tauglichkeit zur *forma* nimmt, betreibt die Enthüllung eines symbolischen Sinns für die Bestrafung der Hochmütigen das genaue Gegenteil. Und zu dieser Versöhnung dessen, was die Sünde auseinandergerissen hatte, gehört ebenso, dass die körperliche

Züchtigung der Gestrauchelten mit einer Unterweisung einhergeht, die in den *exempla virtutis* Gestalt gewinnt.

Das erste dieser Beispiele hat einen, wenn nicht den zentralen Augenblick der Heilsgeschichte zum Inhalt: die Verkündigung der Geburt Jesu, die Maria demütig entgegennimmt:

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt'anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
 dinanzi a noi pareva sí verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.

 Giurato si saria ch'el dicesse ›Ave!‹;
perché iv'era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
 e avea in atto impressa esta favella
›Ecce ancilla Dei‹, propriamente
come figura in cera si suggella.
(*Purgatorio* X, 34–45)¹³

Der Engel, der zur Erde mit der Verordnung des lang ersehnten Friedens kam, die den Himmel nach seiner langen Schließung öffnete, erschien vor uns so wahrhaftig in einer süßen Gebärde in Stein gehauen, dass er nicht ein schweigendes Bild zu sein schien. Man hätte geschworen, dass er ›Ave!‹ sagte, denn dort war auch jene abgebildet, die den Schlüssel gedreht hat, um die hohe Liebe wieder zugänglich zu machen. Und in sie war tatsächlich jene Rede, ›Siehe, ich bin die Magd des Herrn‹ gelegt, ganz so wie man ein Siegel in ein Wachs drückt.

Es lohnt, genau zu beachten, welches Argument Dante zur Begründung für die Vollendung des in den Marmor gehauenen Reliefs anführt. So wahrhaftig erscheint die Darstellung des Engels, dass man nicht glauben mag, nur ein stummes Bild vor sich zu haben, vielmehr meint man, das Wort, das er spricht, wirklich zu hören. Das Lob der Meisterschaft, die sich in diesem Bildnis zeigt, gründet also auf dem ›Realismus‹ dieser Bilder, besser gesagt auf der Vollkommenheit ihrer mimetischen Illusion.

13 Ebd., 486 f.

Dies ist bekanntlich ein seit der griechischen Antike gern benutztes Argument, um die Leistung eines Künstlers zu rühmen. Doch für christliches Denken blieb ein solches Lob stets prekär. Die theologische Skepsis gegenüber aller Kunst hat sich ja nicht zuletzt an ihrem Illusionspotential entzündet. *Weil* die Kunst Dinge vortäuscht, die nicht wirklich vorhanden sind, gerät sie in den Verdacht der Lügenhaftigkeit, ja steht sie im Ruf, Blendwerk des Teufels zu sein. Selbstredend sind solche Verdachtsmomente für eine Kunst abwegig, für die niemand anderes als Gott selbst verantwortlich zeichnet. Wie aber gelingt es, den überwältigenden Illusionismus auch dieser Bilder aller moralischen Verdächtigkeit zu entheben und ihn zum Signum einer wahrhaft göttlichen Kunst zu verwandeln?

Eine Antwort auf diese Frage lässt sich finden, wenn man den genauen Effekt in Betracht zieht, den der ›Realismus‹ dieser Bilder auslöst. Denn es ist bezeichnenderweise kein optischer Effekt. Er spielt also nicht in der Sphäre jener Sinneswahrnehmung, in der das Bild selbst zuhause ist. Er ist vielmehr akustischer Natur und bewirkt, dass die Stimmen des Engels und Mariens hörbar zu werden scheinen.

Angemessen zu verstehen ist diese Wirkung nicht ohne den Zusammenhang mit dem Inhalt dieses Bildes. Die Darstellung des Augenblicks der Inkarnation, des Moments, in dem das göttliche Wort durch den Gruß an die künftige Gottesmutter in die Welt des Menschen eintritt, macht dieses Wort auch hörbar. So nimmt sich dieses Relief wie ein in die Sinnlichkeit übersetzter theologischer Kommentar zu der Szene, welche die Welt revolutionieren sollte, aus. Es setzt den Eintritt des Wortes in die körperliche Welt des Menschen ins Bild und lässt im gleichen Zug dieses Ereignis, das die Ordnung dieser Welt von Grund auf verändern sollte, im Klang dieses Wortes präsent werden. Der vermeintliche Illusionismus dieser Bilder macht das heilsgeschichtliche Ereignis selbst sinnfällig, er enthüllt insofern eine Wahrheit, die andernorts in dieser Intensität nicht zu erfahren ist. In der Welt des Purgatoriums, in der die gefallenen Sünder die Vergebung ihrer Schuld erlangen, in der das göttliche Heilswerk der Erlösung des Menschen zu einer Institution geworden ist, gelangt auch der Ursprung dieses Heils, die Inkarnation des Wortes, zu sinnhafter Präsenz. Dies ist der wahre Grund für die Überlegenheit dieser Kunst über alles Werk der Natur. Denn was diese Kunst sinnfällig macht, ist Gottes Heilswerk, mit dem er die gefallene Welt wieder erhöht hat.

Der Zusammenhang der Eigenart dieses Bildes, in dem das göttliche Wort, das in die Welt gekommen ist, zu erklingen scheint und für das

es damit zugleich dauerhafte sinnliche Präsenz gewinnt, mit dem heilsgeschichtlichen Programm der Inkarnation des Logos wird umso deutlicher, wenn man den Kontext der beiden anderen Bilder berücksichtigt, in denen beispielhafte Fälle der Demut dargestellt sind.

Das zweite Relief dieser Serie hat eine alttestamentarische Szene, den vor der Bundeslade tanzenden König David, zum Inhalt:

Era intagliato lí nel marmo stesso
lo carro e' buoi, traendo l'arca santa,
per che si teme officio non commesso.

Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un ›No‹, l'altro ›Si, canta‹.

Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sí e al no discordi fensi.

Lí precedeva al benedetto vaso,
trecando alzato, l'umile salmista,
e più e men che re era in quel caso.

Di contra, effigiata ad una vista
d'un gran palazzo, Micòl ammirava
sí come donna dispettosa e trista.

(*Purgatorio* X, 55–69)¹⁴

Da war, demselben Marmor eingeschnitten,
die Bundeslade mit dem Ochsenkarren
- als Warnung vor dem angemäßigten Amt. -
Vor an ging vieles Volk, das war geteilt
in sieben Chören zum Gesang. Ich meinte,
ich hörte sie und hörte sie auch nicht.
Beim Weihrauch, der da abgebildet war,
gerieten ähnlich Auge mir und Nase
mit Ja und Nein in zweifelvolle Zwietracht.
Dem heiligen Gefäß voran, zum Tanze
hoch aufgeschürzt, bescheiden der Psalmist,
der mehr hier als ein König war und weniger.
Ihm gegenüber, dargestellt am Fenster

14 Ebd., 487–489.

eines Palastes, schaute Mikal zu
als wie ein höhnisches und böses Weib.

Auch dieses Bild löst bei seinem Betrachter so etwas wie eine Wirklichkeitsillusion aus. Wieder glaubt Dante, nicht nur zu sehen. Diesmal aber bezieht sich sein Eindruck nicht auf ein Wort, sondern auf den Gesang des Chores und den Geruch des Weihrauchs; es betrifft hier also allein Sinneswahrnehmungen. Kaum zufällig sind Gehörsinn und Geruchssinn nebeneinandergestellt. In der scholastischen, aus der antiken Philosophie ererbten Hierarchie der Sinnesorgane folgen beide in dieser Reihung unmittelbar auf den Gesichtssinn. Diesmal bleibt die beim Betrachter erzeugte ›Illusion‹ also bei einem Sinneseindruck stehen, ohne die Botschaft eines Wortes zu erreichen.

Diese Eigenheit des Reliefs erscheint umso auffälliger, als der Text der Bibel selbst eine Reihe von Äußerungen anführt, die in der dargestellten Szene mit beredten Worten Davids Demut und Michals Stolz zum Ausdruck bringen und die zu zitieren sich auch hier durchaus angeboten hätte.¹⁵ Doch von ihnen fehlt bei Dante jede Spur. Stattdessen bleiben, für die Bedeutung der Szene in Dantes *Commedia* kaum weniger bezeichnend, der Gesang des Chors und der Geruch des Weihrauchs im *Alten Testament* unerwähnt. Ihre Zutat ist also Dante selbst geschuldet, und eben dies gibt Anlass zu ihrer Erklärung aus der Ordnung der Darstellung dieser Reliefs der Demut heraus. Im Ergebnis wirkt das alttestamentliche Bild im Vergleich mit der Verkündigungsszene des ersten Reliefs ausgesprochen stumm, und dieser Eindruck fügt sich den anderweitigen Merkmalen der hier dargestellten Szene.

Sie stellt dem tanzenden David, der als Zeichen seiner Demut vor Gott auf die Würde seines Königsamtes keine Rücksicht nimmt, seine Frau Michal gegenüber, die keinen Sinn für das gottgefällige Verhalten ihres Mannes hat und ihn darum verständnislos betrachtet. Ihre Charakteristik verrät denn auch schon die Strafe, die Gott über sie verhängt hat: Sie sollte unfruchtbar bleiben. Zumal dies lässt Michal als Gegenbild Mariens erscheinen. Der Gottesgebärerin steht die kinderlose Frau Davids gegenüber, dem Urbild aller Demut der Stolz. So bietet das alttestamentliche Exemplum nur zur Hälfte ein Beispiel der Demut. Es stellt der Demut König Davids, aus dessen Stamm der Evangelist Matthäus den Erlöser hervorgehen lässt, den Stolz der Michal gegenüber, der Gott

¹⁵ Vgl. insbesondere II, *Sam* 6,20–22.

alle Nachkommen versagt hat. Der ungebrochenen Demut des Neuen Testaments, die das Heil ermöglicht hat, steht die halbherzige Tugend der vorchristlichen Heilsgeschichte gegenüber.

Damit deutet sich eine weitere, und zwar eine figurale Beziehung zwischen den beiden Bildern an. Denn die alttestamentliche Szene lässt sich auch als eine Vorausdeutung auf den Moment der Verkündigung lesen, als deren *figura*, wie die Schriftauslegung einen solchen Zusammenhang genannt hat. Ein solcher typologischer Bezug ist in diesem Relief vor allem durch die Bundeslade, deren Übertragung das Bild zum Inhalt hat, angelegt. Seit der Patristik hat die Bibelexegese sie als ein Zeichen Mariens, als *figura* der Trägerin des fleischgewordenen Wortes gedeutet. So geht das Nebeneinander der beiden Bilder auf dem ersten Sims des Läuterungsberges mit einer figuralen Ordnung einher: Sie werden zu Instrumenten der Offenbarung jener Geschichte des Heils, die in der Menschwerdung des Erlösers ihr Zentrum hat und deren Logik sie bloßlegen. Die typologische Differenz zwischen den beiden Szenen aber kommt in den Eigenheiten dieser Bilder zum Ausdruck, die ihre jeweilige Bedeutung für das Heilsgeschehen zu sinnhafter Präsenz bringen. Während in der Darstellung der Verkündigungsszene das Bild den Eindruck einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit des göttlichen Wortes, das in die materielle Welt eintritt, vermittelt, bleibt eine entsprechende Illusion in der Darstellung der alttestamentlichen Szene, die der neutestamentlichen figural zugeordnet ist, auf das mindere Phänomen eines akustischen oder olfaktorischen Sinneseindrucks beschränkt.

Diese Zuordnung zwischen dem heilsgeschichtlichen Ort der je dargestellten Szene und den medialen Eigenheiten der Bilder findet ihr Schlusstück im letzten der drei Reliefs, die beispielhaften Fällen der Demut gewidmet sind. Seine Darstellung übersteigt diejenige der beiden anderen erheblich an Umfang. Ich kann seinen Wortlaut aus Zeitgründen deshalb hier nur resümieren.¹⁶

Das Bild kreist um die Gestalt des Kaisers Traian und greift eine alte Legende auf. Mehreren Zeugnissen zufolge hat Papst Gregor für den Heiden Traian bei Gott eine Erlösung aus der Hölle erwirkt. Gelungen sei ihm dies, weil er ein Beispiel höchster Demut für diesen Herrscher habe geltend machen können. Denn als der Imperator einst im Begriff war, zu einem Feldzug aufzubrechen, erschien eine alte Witwe vor ihm und forderte ihn auf, ihr Recht zu verschaffen. Schließlich habe Traian

¹⁶ Für eine genauere Analyse dieses Bildes vgl. Kablitz 1998.

ihrem Drängen nachgegeben und den lockenden militärischen Ruhm um der Gerechtigkeit willen aufgeschoben.

Auch das Bild, das diese Szene zum Inhalt hat, wartet mit einem illusionistischen Effekt auf, der sich diesmal zunächst auf optische Phänomene bezieht. So scheint sich das Weiß des Marmors in der Darstellung der Feldadler zu Gold zu verwandeln, und diese Feldadler scheinen sich zudem im Wind zu bewegen. Der Wechsel in die nachchristliche Ära geht insofern mit einer Veränderung in der Qualität der natürlichen Phänomene einher, die das Bild jeweils zur Darstellung bringt. Und so bedeutet dieser noch einmal illusionistische Effekt zugleich einen Aufstieg in der Rangordnung der Natur: von einem olfaktorischen und einem akustischen Phänomen zu zwei optischen.

Doch diese visuellen Eindrücke bleiben ein bloßes Vorspiel. Denn, wie die Schilderung des Betrachters zu erkennen gibt, löst sich das Bild mehr und mehr in einen ziemlich ausführlichen Dialog zwischen der Witwe und dem Kaiser auf. Noch einmal gewinnt das Wort hier die Oberhand, ja alle optischen Wahrnehmungen verlieren sich in einem *visibile parlare*, in einem »sichtbaren Sprechen«, wie Dante selbst in Vers 95 diese Bilder nennt.¹⁷

Das mehrere Repliken umfassende Gespräch zwischen dem Kaiser und der Witwe bekehrt den Herrscher also zur Tugend der Demut. Auf die Statik der alttestamentlichen Szene, die den demütigen König David der in ungebrochenem Stolz verharrenden Michal gegenüberstellt, folgt die Dynamik einer Konversion. Das Wort, das mit dem Gottessohn in die Welt gekommen ist, verfehlt seine Wirkung selbst bei den Heiden nicht. Es wird wahrhaftig ein Licht zur Erleuchtung der Heide, *lumen*

17 *Purgatorio* X, 94–96: »Colui che mai non vide cosa nova / produsse etso visibile parlare, / novello a noi perché qui non si trova« (Dante, *Commedia* nach Pasquini – Quagli 2009, 490). [Er, der nie etwas Neues sah / brachte dieses sichtbare Sprechen hervor, das neu nur für uns ist, weil man es hier nicht findet.] Die Formel des *visibile parlare* steht also in einem Zusammenhang, der die Abwehr eines weiteren Arguments betreibt, das theologische Skepsis gegenüber aller Kunst gern ins Feld führt, das für eine göttliche Kunst freilich unbedingt aus der Welt geschafft sein will: der Vorwurf, Kunst bediene das Laster der *curiositas*. Deshalb hat der ausdrückliche Hinweis zu erfolgen, dass für Gott ohnehin nichts neu sein kann und dass es sich für den Menschen nur so verhält, weil diese Kunst in einer anderen Sphäre des Seins zuhause ist. Die Neuheit dieser Kunst, ihr *visibile parlare*, aber führt in synästhetischer Entdifferenzierung das spirituelle Geschehen der Inkarnation des Wortes zu einer körperlichen Realität, die keine Kunst dieser Welt zu erzeugen imstande wäre.

ad revelationem gentium. Dieses Wort aber verfehlt seine Wirkung ebenso wenig für die Semiotik des Bildes, das die moralische Umkehr des römischen Kaisers zur Darstellung bringt. Denn noch einmal scheint auch dieses Relief das Wort gegenwärtig zu machen, ja es scheint sich in einen ganzen Dialog aufzulösen, der akustische Gegenwartigkeit gewinnt. Wiederum deklassiert dieses Wort damit zugleich alles, was das bloße Auge zu sehen vermag.

Die Reliefs am ersten Sims des Läuterungsberges sind das Gegenstück der *Inscriptio* des Höllentors. Seinen in den Stein gehauenen stummen Lettern, die die Botschaft ewiger Verdammnis verkünden, stehen die göttlichen Bildnisse gegenüber, die den Eintritt des Logos in die rohe Materie des Steins sinnfällig, ja zum unmittelbaren Erlebnis machen. Dies ist es, was das *visibile parlare* der Reliefs am ersten Sims des Läuterungsberges ausmacht, was jene göttliche Kunst charakterisiert, die als solche schon allerlei Frage aufwirft und die umso auffälliger erscheint, als Dante ihr ausdrücklich bescheinigt, die Natur zu überbieten. Wäre es gleichsam eine Theodizee *in praxi* wie in eigener Sache, die sich kein anderer als Gott selbst hier leistet und die zugleich eine bemerkenswerte Verbindung mit seiner Inkarnation einget? Ja, diese Kunst, die die Natur an Vollkommenheit übersteigt, und die Ankunft des Schöpfers in seiner Schöpfung scheinen unmittelbar zusammenzugehören. Was aber macht diese artistische Selbstrechtfertigung Gottes, die ja auch seine Menschwerdung in die Perspektive einer solchen Theodizee der eigenen Person hineinholzt, überhaupt erforderlich? Warum bedarf es einer solchen Kunst auf dem Läuterungsberg?

Am Ende des ersten Gesangs des *Paradiso* erläutert Beatrice Dante die Grundlagen der Schöpfungsordnung, und sie tut dies vor allem in aristotelischen Begriffen: Die *forma*, so heißt es aus ihrem Mund, wird gemäß dem Willen Gottes der *materia* eingepreßt. Auf den ersten Blick ist es durchaus erstaunlich, dass Dante an dieser Stelle eine Metaphorik von Pfeil und Bogen verwendet, um dieses ontologische Theorem sinnfällig zu machen:

e ora lí, come a sito decreto,
cen porta la virtù di quella corda
che ciò che scocca drizza in segno lieto.

Vero è che, come forma non s'accorda
molte fiata a l'intenzion de l'arte,
perch' a risponder la materia è sorda,
cosí da questo corso si diparte

talor la creatura, c'ha podere
 di piegar, cosí pinta, in altra parte; [...].
 (*Paradiso*, I, 124–132)¹⁸

Und nun lenkt [sc. die Vorsehung] dorthin, als zu dem ihr vorherbestimmten Ort, die Kraft jener Sehne, die das, was sie antreibt, zu einem glücklichen Ziel führt. Wahr ist, dass, wie so oft die Form nicht der Absicht der Kunst entspricht, weil die taube Materie sich ihr nicht fügt, das Geschöpf sich bisweilen von diesem Kurs entfernt, denn es hat die Macht, obwohl in diese Richtung geschickt, sich andernorts hinzuneigen.

So verwunderlich die hier benutzte Metaphorik zum Zweck der Erläuterung der Aristotelischen Metaphysik sich zunächst ausnimmt, ihr liegt ein durchaus nachvollziehbarer Gedanke zugrunde, der eine alte Streitfrage höchst plastisch entscheidet. *Quia bonus?* oder *quia voluit?* lautet sie. Warum hat Gott die Welt erschaffen? Aus Güte oder war sein (bloßer) Wille ausschlaggebend? Die hier benutzte Bildlichkeit scheint eine Entscheidung zwischen beiden Alternativen zu ermöglichen. Denn Pfeil und Bogen sind die klassischen Werkzeuge Amors. So dienen sie an dieser Stelle dazu, Gottes Motivation für seine Schöpfung kenntlich zu machen: die Liebe. Aus ihr ist das Universum geboren. Zwischen dem Schöpfer und dem Erlösergott gibt es keinen wesentlichen Unterschied. Im Rückgriff auf die Amor-Metaphorik gewinnt die aristotelische Metaphysik Transparenz für eine Theologie der Schöpfung.

Gleichwohl sind diese Verse nicht nur brillant in ihrer Bildlichkeit, sie sind auch semantisch höchst bemerkenswert, wiewohl ausgesprochen irritierend: *Come forma non s'accorda molte fiata a l'intenzion de l'arte, perch' a risponder la materia è sorda*. Der Vergleich zwischen dem Schöpfer und einem Künstler ist, wie bereits diskutiert, uralte. Doch der Gedanke an einen Schöpfer, dem es nicht gelingt, seinen Willen seiner Schöpfung einzuprägen, ist im Grunde zutiefst häretisch. Gerade um solche Möglichkeiten auszuschließen, hatte Augustinus auf einer *creatio ex nihilo* insistiert. Denn wie könnte die von Gott selbst geschaffene Materie einem Allmächtigen noch Widerstand leisten? Auch Dantes Hinweis auf die Taubheit der Materie hat im Zeichen einer Schöpfungstheologie seinen guten Grund. Denn schließlich ist die Welt durch Gottes Wort entstan-

¹⁸ Dante, *Commedia* nach Pasquini – Quagli 2009, 781.

den, wie die *Genesis* lehrt. Gegen dieses Wort aber scheint Widerstand durchaus möglich.

Genau besehen relativiert Beatrices Erläuterung der ontologischen Grundlagen der Schöpfung deshalb unausdrücklich ein zentrales christliches Dogma: Gottes Allmacht. Gewiss gewinnt in einer nicht ganz vollkommenen Welt der Fall des Menschen, die Ursache aller Sünde, ein Stück weit an Plausibilität. Es wird verständlich(er), warum eine Kreatur dieses Gottes, der womöglich ganz so allmächtig nicht war, schon kurze Zeit nach seiner Erschaffung einem fatalen selbstzerstörerischen Irrtum anheimfällt. Doch, aus rechtgläubiger Sicht betrachtet, ist der für derlei Plausibilitätssteigerungen zu entrichtende Preis hoch – sehr hoch.

Beatrices riskante Überlegungen zu den Grundlagen der Schöpfung liefern rückblickend einen Schlüssel zur Antwort auf die Frage, warum der Schöpfer auf dem Läuterungsberg selbst zum Meißel greift, um im gleichen Zug die Natur Schande über ihre eigene Unzulänglichkeit empfinden zu lassen. Und dies, obwohl diese Natur doch Gottes eigenes Werk, das Werk des an sich Allmächtigen und Allgütigen ist, für den sich deshalb alle Mangelhaftigkeit seiner Geschöpfe ausschließen müsste. Doch dem ist nicht – nicht mehr so.¹⁹

Dantes *Commedia* bringt eine Reise durch das Jenseits zur Verge-
wässerung über die Ordnung der Welt im Zeichen der Erosion der über-
kommenen, wesentlich auf den Kirchenvater Augustinus zurückgehen-
den Theodizee zur Darstellung. *Hierin* hat es seinen Grund, wenn der
Gott der *Commedia* sich in den Reliefs auf dem Läuterungsberg ebenso
wie in der Inschrift des Höllentors zur Rechtfertigung seines eigenen
Tuns in Dantes *sacro poema* genötigt sieht. Denn in der nicht mehr ganz
so vollkommenen Welt lässt sich die Hölle nicht mehr restlos der Ver-
antwortung der Menschen aufbürden. Wenn Sünde Versagen bedeutet,
hat dann an ihrem Fehlen nicht auch der seinen Anteil, der ihren Irr-
tum nicht hat verhindern können? (Aber ebenso gilt womöglich, dass in
der unvollkommenen Welt die Hölle von Anfang an unvermeidlich er-
schien – und darum immer schon zu den ewigen Dingen der Schöpfung
zählte.) Ebenso aber bedarf es aus diesem Grund eines Fegefeuers, in
dem sich die Verfehlungen der Gestrauchelten korrigieren lassen. Und
diesem Jenseitsreich der Korrektur irdischen Versagens korrespondiert
auch eine Kunst, in der jene heilsgeschichtliche Spiritualisierung der

19 Zur Problematisierung der überkommenen Theodizee in der Scholastik, die einen Hintergrund dieser Relativierung der Allmacht des Schöpfers bildet, vgl. Kablitz 2018.

Welt erfahrbar wird, die der Unvollkommenheit der geschaffenen Welt abzuhelfen hatte.

Der Stein, die rohe Materie, will sich dem göttlichen Wort, dem Logos, in der Ordnung der Schöpfung, die Dantes *Commedia* erkundet, nicht mehr so recht fügen.

LITERATURVERZEICHNIS

Bredenkamp 2009 Bredenkamp, Horst: Sprechende Bilder. ›Ich bin‹. In: Peters, Ursula – Warning, Rainer (Hrsg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. München 2009, 141–152.

CCSL 32 Sancti Aurelii Augustini, Opera. Corpus Christianorum, Series Latina 32. Turnhout 1962.

Kablitz 1998 Kablitz, Andreas: Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (*Purg.* X–XII). In: Kablitz, Andreas – Neumann, Gerhard (Hrsg.): Mimesis und Simulation. Freiburg im Breisgau 1998, 309–356.

Kablitz 2011 Kablitz, Andreas: Die Ethik der Göttlichen Komödie. In: Antonelli, Roberto (Hrsg.): Dante, oggi Bd. 1. Rom 2011, 25–80.

Kablitz 2018 Kablitz, Andreas: Ist die Neuzeit legitim? Der Ursprung neuzeitlichen Naturverständnisses und die italienische Literatur des 14. Jahrhunderts (Dante – Boccaccio). Basel 2018.

Pasquini – Quagli 2009 Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quagli. Mailand 2009.

Weber 1975 *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, recensuit et brevi apparatu recensit Robertus Weber, 2 Bde. Stuttgart 1975.

ELISABETH DÉCULTOT

ÜBERSETZEN

Winckelmanns Arbeit an der Sprache

ABSTRACT

Übersetzen gehört nicht nur zu Winckelmanns Kernaktivitäten, sondern auch zu den Grundstrukturen seines intellektuellen Schaffens. Übersetzen kann dabei als eine weit gefasste Tätigkeit verstanden werden, die sowohl eine intermediale als auch eine binnenmediale Dimension besitzt. In einer *intermedialen* Perspektive bedeutet Übersetzen für Winckelmann insbesondere den Übergang von dem Medium der bildenden Künste in dasjenige der redenden Künste – eine Übertragungsaktivität, mit der er sich insbesondere bei der Arbeit an den Skulpturenbeschreibungen konfrontierte. Mit der *binnenmedialen* Dimension des Übersetzens setzte sich Winckelmann dann auseinander, als er von einer Sprache zu einer anderen überging – ein traditionelleres Verständnis vom Übersetzen, das bei ihm eine außergewöhnlich zentrale und produktive Dimension aufweist. Schon ein kurzer Einblick in seinen Nachlass reicht, um sich der Bedeutung des Übersetzens in der hier entwickelten doppelten Perspektive zu vergewissern. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, die *intermediale* und *binnenmediale* Modalität des Übersetzens zu analysieren, um Winckelmanns Begriff des Übersetzens überhaupt auf die Spur zu kommen.

1. EIN VERTRETER DER ›UT PICTURA POESIS‹-TRADITION?

In seinem Laokoon-Aufsatz von 1766 machte Lessing bekanntlich Winckelmann zum paradigmatischen Vertreter der ›Ut pictura poesis‹-Formel und damit eines Grundirrtums der kunsttheoretischen Diskus-

sion seit der Antike: Winckelmann habe die beiden Gattungen der Poesie und der Malerei irrtümlich vermengt, indem er die plastische Figur des *Laokoon*, die Lessing ohne weiteres der Malerei zurechnete, mit der poetischen Figur des *Laokoon* in Vergils *Aeneis* (2, 222) oder mit Sophokles' leidendem Philoktet verglichen habe.¹

Es brauchte das polemische Genie eines Lessing, um die vermeintliche Konfusion von Poesie und Malerei zum Ansatzpunkt einer kritischen Auseinandersetzung mit Winckelmann zu machen. Denn eine Reflexion über die Beziehung von Poesie und Malerei lag Winckelmann in seiner Erstlingsschrift fern und lässt sich in seinem gesamten Werk bis hin zu den *Monumenti antichi inediti* nur in sehr begrenztem Maße erkennen.² Zwar finden sich etliche Anspielungen auf Simonides' Bezeichnung der Malerei als stumme Poesie, wie etwa im ersten Kapitel des *Versuchs einer Allegorie, besonders für die Kunst* vom Herbst 1766³ oder im *Trattato preliminare* der *Monumenti antichi inediti*.⁴ Zu einer konsistenten Theorie der Beziehung von Wort und Bild bzw. von Wort und Stein – sei es im Sinne des Wettstreits oder des Austauschs zwischen diesen Medien – sind aber diese Anspielungen nie richtig ausgearbeitet worden.

Versucht man aus diesen spärlichen, eher topisch angesetzten Paragone-Hinweisen sich ein Bild von Winckelmanns Position zur Lessingschen Frage nach dem Verhältnis von Poesie und ›Malerei‹ bzw. Poesie und Skulptur zu verschaffen, kommt man allerdings zu einem Ergebnis, das recht anders als das Lessingsche lautet. Zwar scheinen einzelne Winckelmannsche Aussagen einer medialen Theorie zugewiesen werden zu können, die den Übergang von einem Kunstmedium zum anderen und damit auch die Vergleichbarkeit verschiedener Kunstmedien postuliert. Auf ein solches intermediales Übersetzungsmuster geht etwa der am Ende der *Gedancken über die Nachahmung* formulierte Plan zurück, ein Werk fertigtzustellen, »welches aus der gantzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweiß-

1 Lessing 1990, 18.

2 Décultot 2013, 321–336.

3 Winckelmann 1766, 2: »Die Allegorie ist, im weitläufigsten Verstande genommen, eine Andeutung der Begriffe durch Bilder, und also eine allgemeine Sprache, vornehmlich der Künstler, für welche ich schreibe; Denn da die Kunst, und vornehmlich die Malerey, eine stumme Dichtkunst ist, wie Simonides sagt, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen in Figuren.«

4 Winckelmann 1767, Bd. 1, V.

heit vieler Völcker, aus den Denckmählern des Alterthums auf Steinen, Müntzen und Geräthen diejenige sinnliche Figuren und Bilder [enthalten würde], wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden«. ⁵ Im elf Jahre später erschienenen *Versuch einer Allegorie* kann man den Ansatz einer Realisierung dieses Vorhabens sehen. Einem solchen Modell zufolge wird der Ursprung aller Kunstwerke, egal ob bildender oder dichterischer Art, in einem »allgemeinen Begriff« situiert, den der Künstler oder Dichter in das jeweils eigene Kunstmedium übersetzen kann.

Allerdings deutet vieles darauf hin, dass Winckelmann Poesie und bildende Kunst als zwei in sich geschlossene Welten sah, die sowohl in der künstlerischen als auch in der schriftstellerischen Praxis schwer miteinander zu verbinden waren. Ein Indiz dafür könnte schon der — von Lessing selbst erwähnte — Umstand sein, dass Winckelmann alle Hinweise auf den Vergleich zwischen literarischen Quellen (Vergils Laokoon und Sophokles' Philoktet) einerseits und der *Laokoon*-Statue andererseits aus der zweiten Fassung der *Laokoon*-Beschreibung entfernte, die er in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* veröffentlichte. ⁶ Vergleiche zwischen Kunstwerken gibt es zwar in Winckelmanns Schriften, aber hauptsächlich zwischen Kunstwerken ein und desselben Kunstmediums.

Der homerischen Poesie wies Winckelmann zwar gerne den Rang eines für alle Kunstmedien maßgeblichen Vorbilds zu und äußerte im *Versuch einer Allegorie* den Wunsch, »alle homerische [sic] Bilder sinnlich und figürlich zu machen«. ⁷ Allerdings hob er auch hervor, wie selten Bildhauer sich diesem Höhepunkt angenähert hätten. Abgesehen vom *Apollo vom Belvedere* waren alle Apollo-Statuen der poetischen Beschreibung Homers für ihn deutlich unterlegen. ⁸ Hierin wich Winckelmann grundlegend von Caylus ab, der in seinen *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee*

⁵ Winckelmann 1968b, 57. Vgl. auch ebd., 55: »Die Mahlerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen«.

⁶ Lessing 1990, 183: »Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget«. Zu Winckelmanns Unterlassung der Anspielungen auf Vergils Laokoon oder Sophokles' Philoktet in der späteren *Laokoon*-Beschreibung der *Geschichte der Kunst*, vgl. Winckelmann 2002, 347–349 (Seitenanzahl hier und nachfolgend nach der ersten Auflage von 1764).

⁷ Winckelmann 1766, 8.

⁸ Winckelmann 2002, 393. So hebt Winckelmann in der *Geschichte der Kunst* nachdrücklich hervor, dass nur der *Apollo vom Bevedere* sich »der Größe nähert, in welcher er sich dem Verstande des Göttlichen Dichters [= Homer] offenbarete«.

TABLEAUX
 TIRÉS
 DE L'ILIADÉ,
 DE L'ODYSSÉE D'HOMÈRE
 ET
 DE L'ÉNEÏDE
 DE VIRGILE;

AVEC
 DES OBSERVATIONS GÉNÉRALES
 sur le Costume.
 par M.^r le Comte de Caylus.



A PARIS,
 Chez TILLIARD, Libraire, Quay des Augustins, à Saint Benoît.

M. D C C. L V I I.
 AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

1 Comte de Caylus: Tableaux tirés de l'*Iliade*, de l'*Odyssee* d'Homère et de l'*Énéide* de Virgile. Paris 1757. Titelseite

d'Homère von 1757 (Abb. 1) den Übergang von Dichtung zur Malerei als selbstverständlich und höchst empfehlenswert dargestellt hatte.⁹ Das von Lessing ausführlich kommentierte Caylus-Werk findet in Winckelmanns Publikationen sowie in seinem Briefwechsel keine Erwähnung.¹⁰

Einen Grund für diese ausgeprägte Zurückhaltung im Rückgriff auf das *Ut-pictura-poesis*-Denken ist sicherlich in seiner eigenen Erfahrung als Schriftsteller, also als Textproduzent zu suchen. Insbesondere bei

⁹ Caylus 1757.

¹⁰ Im langen »Verzeichnis angeführter Bücher«, das am Anfang der *Geschichte der Kunst des Alterthums* steht und die im Werk zitierten Titel beinhaltet, wird Caylus' *Recueil d'antiquités* (Caylus 1752–1767) erwähnt. Jedoch sind dessen *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère* in dieser Liste nicht zu finden. Vgl. Winckelmann 2002, XLII.

der Arbeit an den Skulpturenbeschreibungen, die in höchstem Maße poetischer Natur war, wurde sich Winckelmann der Distanz bewusst, die Steine von Worten, also das Medium der Skulptur von dem der Poesie trennt. Schon ein kurzer Blick auf die vielen, immer wieder bearbeiteten und verbesserten Entwürfe zu seinen Beschreibungen der *Laokoon*-Gruppe oder des *Apollo vom Belvedere* legt die Schwierigkeiten an den Tag, mit denen er beim Übergang von der *pictura* zur *poesis* zu kämpfen hatte. Immer wieder entwarf er neue Beschreibungen, erfand neue Metaphern, schaffte neue Bilder, als sollte ihn der Versuch, das plastische Meisterwerk wörtlich wiederzugeben, ständig unzufrieden lassen. Für diesen schwierigen Übergang von der *pictura* zur *poesis* liefern die in Florenz und Paris aufbewahrten handschriftlichen Entwürfe zur Beschreibung des *Apollo vom Belvedere* oder des *Laokoon* ein aufschlussreiches Zeugnis (Abb. 2).¹¹

2. ZWISCHEN DEN SPRACHEN

Übersetzen war aber für Winckelmann nicht nur eine intermediale Aktivität, sondern auch eine binnenmediale. Winckelmann hat seine Werke in drei verschiedenen Sprachen verfasst. Seine erste umfangreiche Arbeit auf italienischem Boden, die *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760), schreibt er auf Französisch,¹² und sein vorletztes Werk, die *Monumenti antichi inediti* (1767), auf Italienisch,¹³ während seine anderen Schriften auf Deutsch erscheinen. Auch seine Briefe schreibt er nicht nur auf Deutsch, sondern auch auf Latein, Französisch und Italienisch. Seine Vertrautheit mit einer Vielfalt von antiken und modernen Sprachen dokumentiert das umfangreiche Corpus von Exzerpten, das er sein Leben lang sammelte und als Grundlage für seine Arbeiten systematisch

11 Diese handschriftlichen Entwürfe sind in der Handschriftenabteilung der Bibliothèque nationale de France in Paris (Cabinet des manuscrits, Fonds all-emand, Bd. 57, fol. 70r°–79v°) und in der Bibliotheca della Società Colombaria in Florenz aufbewahrt. Sie wurden in verschiedenen Etappen ediert. Vgl. Justi 1871; Zeller 1955; Winckelmann 1994. Zu einer Übersicht über diese Entwürfe vgl. Pfothenhauer – Bernauer – Miller 1995, 149–151.

12 Winckelmann 1760.

13 Winckelmann 1767.



2 J. J. Winckelmann: Apollo [Beschreibung der Apollo-Statue im Belvedere], Handschrift, Paris, Bibliothèque Nationale de France

auswertete.¹⁴ Neben Exzerpten auf Latein und Griechisch sind in den ca. 7.500 Exzerptseiten, die Winckelmanns handgeschriebene Bibliothek ausmachen, zahlreiche Exzerpte aus französisch-, italienisch-, und englischsprachigen Werken zu finden. In diesem modernen Lektürekorpus fällt dabei auf, dass Werke der deutschsprachigen Literatur deutlich untervertreten sind. Dies kann nicht an fehlenden Ressourcen gelegen haben: Die Bibliothek von Nöthnitz, in der Winckelmann zwischen 1748 und 1754 als Bibliothekar und Sekretär des Grafen von Büнау arbeitete,

¹⁴ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Fonds allemand, Bde. 56–76 (im Folgenden zitiert: BN All. + Nummer des Handschriftenbandes); Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek: Cod. hist. art. 1, 1 (2°) und Cod. hist. art. 1, 2 (4°) (im Folgenden zitiert: SUB Hamburg + Signatur); Savignano sul Rubicone, Rubiconia Accademia dei Filopatridi: Nachlass Giovanni Critofano Amaduzzi; Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine: H 356 und H 433 (im Folgenden zitiert: Montpellier + Signatur). Zum Inventar des Pariser Nachlasses vgl. Tibal 1911. Zu Winckelmanns Exzerptkunst und ihrer Auswirkung auf sein Werk vgl. Décultot 2000. Zur Geschichte des Winckelmann-Nachlasses in Frankreich vgl. Décultot 2001.

bot deutschsprachige Werke in Fülle.¹⁵ Jedoch tauchen weder Bodmer noch Breitinger, Gottsched oder Klopstock in seinen Exzerptheften auf, um nur einige der prominentesten Autoren dieser Büchersammlung zu nennen. Von Albrecht von Hallers Lyrik nahm er kaum Kenntnis.¹⁶ Und als Salomon Geßner ihm seine *Idyllen* zusandte, schickte Winckelmann einen Glückwunschbrief zurück, in dem er keinen Hehl daraus machte, die bisherigen Werke des Schweizers nicht zu kennen.¹⁷

Die überwältigende Mehrheit der Exzerpte, die Winckelmann modernen Werken entnimmt, ist dem französischen *âge classique* im weitesten Sinne gewidmet.¹⁸ Erst über Übersetzungen ins Französische gelangt er zu weiteren fremdsprachigen Büchern. So liest Winckelmann Alexander Popes *Essai sur la critique* (Abb. 3) in französischer Übersetzung und informiert sich über Addison, Cowley oder Dryden über das französische Lexikon von Jacques-Georges Chauffepié.¹⁹ Französisch scheint für ihn die Sprache der modernen Schriftkultur schlechthin gewesen zu sein. Von Molière zu Montesquieu über die Marquise von Sévigné und La Bruyère entgeht kein Schriftsteller seiner Aufmerksamkeit. Voltaires *Siècle de Louis XIV*, dem er ein großes Konvolut an Exzerpten entnimmt, dient ihm dabei als Einführung in die Literaturlandschaft des *Grand Siècle*.²⁰ So unterschiedlich seine französischen Lektüren auch sein mö-

15 Winckelmann konnte dies nicht entgangen sein, da er an der Vorbereitung des dritten Bandes des Bibliothekskataloges mitgewirkt hatte, der zu einem Teil der deutschen Literatur gewidmet war. Vgl. Francke 1750–1756, Bd. I, 3 (1752), 2082–2094 (»Poetae germanici«).

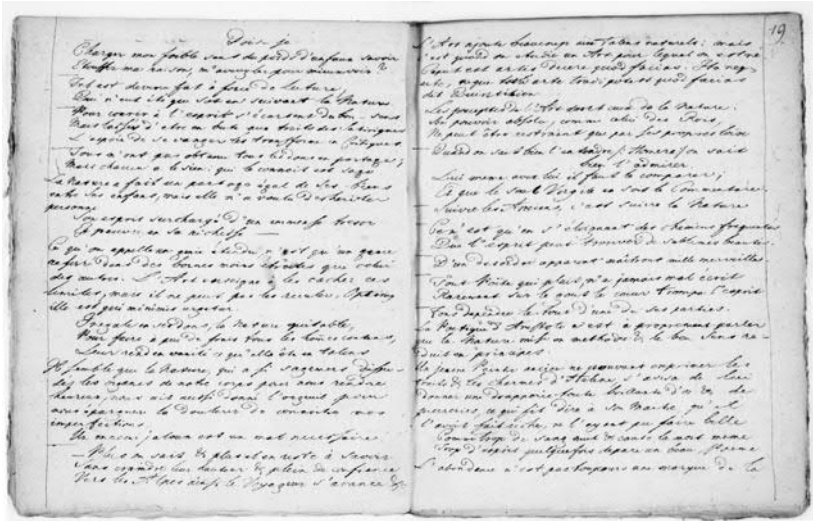
16 Winckelmann exzerpiert das »Unvollkommene Gedicht über die Ewigkeit« von Albrecht von Haller. Vgl. J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: A. von Haller: *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Göttingen 1751, 168–174, in: SUB Hamburg, Cod. hist. art., 1, 1 (2°), fol. 30v°.

17 J. J. Winckelmann an Salomon Geßner, 17. Januar 1761, in: Winckelmann 1952–1957, Bd. 2 (1954), 113–115.

18 Vgl. insbesondere BN All., Bd. 69, 70, 71, 72 und Montpellier, H 356 (dort vor allem fol. 122v°ff.). Zu Winckelmanns Lektüre englischer Autoren vgl. BN All., Bd. 66. Zu deren Analyse: Justi 1898, Bd. 1, 220–227.

19 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: A. Pope, *Essai sur la critique*, in: BN All., Bd. 70, fol. 18r°–20r° (wahrscheinlich folgender Edition entnommen: A. Pope, *Essais sur la critique et sur l'homme*, aus dem Englischen von M. de Silhouette, London 1737). Zu Winckelmanns Exzerpten aus J.-G. Chauffepié, *Nouveau dictionnaire historique et critique*, 4 Bde., Amsterdam/Den Haag 1750–1756, vgl. BN All., Bd. 72, fol. 73v°–79r°.

20 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* (ohne Angabe zur benutzten Ausgabe; vielleicht handelte es sich dabei um die Ausgabe von



3 J. J. Winckelmann: Exzerpt aus: Alexander Pope: *Essai sur la critique*, Handschrift, Paris, Bibliothèque Nationale de France

gen, aus den Handschriften geht der Ehrgeiz hervor, die klassische französische Sprache zu durchdringen. Die Etymologie französischer Wörter verfolgt er etwa in den Werken von Gilles Ménage, Henri Étienne und Vaugelas.²¹

Neben der französischen Literatur spielt die englische für den Leser Winckelmann eine zentrale Rolle. Durch Winckelmanns Auge gefiltert, scheinen die englischsprachigen Publikationen an der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert ihren Schwerpunkt in antiquarischen Studien mit Fokus auf Griechenland zu haben. In diesem englischen Korpus von Exzerpten spielt Shaftesbury eine entscheidende Rolle.²² In den *Characte-*

Dresden, Georg Conrad Walther, 1752; erste Ausgabe: Berlin 1751), in: BN All., Bd. 72, fol. 1r°–5r°.

²¹ J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: G. Ménage, *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise*, Paris 1694, in: BN All., Bd. 72, fol. 156r°–159 v°; ders., Exzerpte aus: H. Étienne, *Traicté de la conformité du langage françois avec le Grec*, Paris 1569, in: ebd., Bd. 72, fol. 80r°–80 v°; ders., Exzerpte aus: Henri Étienne, *Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes [...]*, 1566, in: ebd., Bd. 72, fol. 126r°f.; ders., Exzerpte aus: Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, Paris 1647, in: ebd., Bd. 69, fol. 127r°–135r°.

²² Shaftesbury taucht häufig in Winckelmanns Exzerptensammlung auf. Vgl. BN All., Bd. 62, fol. 71° (*Characteristics*); Bd. 66., fol. 17r°–18 v°, 30r°–31r°

ristics findet Winckelmann zum ersten Mal jene zentrale Maxime formuliert, die für sein Griechenland-Bild prägend werden sollte: Die griechische Kunst ist original. Sie wurde zwar nachgeahmt, ist aber selbst nicht aus Nachahmung entstanden. Aus den *Miscellaneous Reflections* schreibt sich Winckelmann folgende Passage ab, deren Kernsätze er unterstreicht (Abb. 4):

Thus Greece, tho'she exported arts to other nations, had properly for her own share no import of the kind. *The utmost which cou'd be nam'd wou'd amount to no more than raw materials, of a rude and barbarous form. And thus the nation was evidently original in art; and with them every noble study and science was self-form'd, wrought out of nature and drawn from the necessary operation and course of things, working as it were of their own accord and proper inclination.*²³

3. MEHRSPRACHIG DENKEN

Im 18. Jahrhundert ist die Mehrsprachigkeit des *Lesers* Winckelmann an sich nicht außergewöhnlich. Zu den grundlegenden Requisiten frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit gehören die Beherrschung antiker Sprachen sowie die Kenntnis der wichtigsten modernen Sprachen. Die Mehrspra-

(*Characteristics*); fol. 26r° (*Letter concerning the Art of Science of Design*); fol. 33r°–35v° (*Treatise IV, An Enquiry concerning Virtue or Merit*); fol. 35v° (*Treatise V, Upon the Moralists, a philosophical Rhapsody*); fol. 37r°–43r° (*Treatise VI, Miscellaneous Reflections*). Winckelmann liest die *Characteristics* in der Ausgabe von 1749. Er scheint Shaftesbury in Nöthnitz und Dresden gelesen zu haben. Im Papier seiner Exzerpte findet sich das holländische Wasserzeichen »I Villandry«, das er in dieser Zeit benutzt. In einem Brief von 1756 zeigt er, dass er bereits vertraut mit diesem Autor ist: vgl. J. J. Winckelmann an Johann Georg Wille, 27. Januar 1756, in: Winckelmann 1952–1957, Bd. 1 (1952), 201.

23 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: Shaftesbury, *Treatise VI. Miscellaneous Reflections*, in: BN All., Bd. 66, fol. 40 v° (die kursiven Teile sind in Winckelmanns Manuskript unterstrichen): »So hatte Griechenland, obwohl es die Künste in andere Länder exportierte, für seinen eigenen Teil keinen Import dieser Art. *Alles was man als solchen bezeichnen könnte, ist nicht mehr als Rohmaterial, von roher und barbarischer Form. Und so war diese Nation offensichtlich originell in ihrer Kunst; und mit dieser war jedes edle Studium und jede Wissenschaft selbstgeformt, eine Hervorbringung der Natur und ein notwendiges Ergebnis des Laufes der Dinge*, als wäre es aus ihrem eigenen Willen und ihrer eigenen Neigung entstanden.«

private Meanings. Sighs and Sorrows accompany its Praises. Fears and Horrors
 accomplish its best Affections. When it assumes the outward Ornaments of best Appa-
 re for the Temple, it even then strikes Melancholy and appears in Sobs and Tears
 and Sighs. While it worships, it trembles. It sends up Prayers in faint and feeble Voice
 with eager Hopes, Desires and Passions &c.

p. 97. Thus Greece, tho' the exported Arts to other Nations, had property for her
 own. There no Import of the kind. The utmost which could be named, would amount
 to no more than raw Materials, of a rude and barbarous Form. And thus the Nation
 was evidently original in Art; and with them every noble Study and Science
 was self-form'd. [Arts & Manners in Aristot. Polit.] wrought out of Nature,
 and drawn from the necessary Operation and Course of things, working, as it were,
 of their own accord and proper inclination. Now according to this natural Growth
 of Arts, peculiar to Greece, it would necessarily happen; that at the beginning
 when the force of Language came to be first proved; when the admiring World
 made their first Judgment; the lofty and Sublime, the Astonishing and Amazing
 would be the most in fashion and prefer'd. Metaphorical Speech, Multiplicity
 of Figures and high-sounding Words would naturally prevail.

p. 103. I must confess, I have been apt sometimes to be very angry with our
 Language, for having deny'd us the use of the word *Patria* and afford'd us
 no other name, to express our native Community, than that of "Country",
 which already bore two different significations, abstracted from Mankind
 or Society.

That there is something undoubtedly which thinks, our very *I* or *it* self and our
 selves Thoughts evinces. But in what Subject that Thought resides, and how that
 Subject is continu'd one and the same, so as to answer constantly to the suppos'd
 Train of Thoughts or Reflections which seem to run so harmoniously thro' a long
 Course of life, with the same relation still to one single and self-same Person;
 this is not a Matter so easily or hastily decided, by those who are nice Self-
 Examiners, or Searchers after Truth and Certainty. I will not, in this respect,
 be sufficient for us to use the seeming Copion of a famous Modern and say,
 "We think"; therefore "We are". Which is a notably invented Saying, after the
 Model of that like Philosophical Proposition; that "What is, is" their usual
 argu't: "If I am, I am";— Nothing more certain! For the *Ego* or *I*, being
 establish'd in the first part of the Proposition, the *Ergo*, no doubt, must hold it
 good in the latter. But the question is "What constitutes the *We* or *I*?" And
 "Whether the *I* of this instant, be the same with that of any instant preceding
 or to come." For we have nothing but Memory to warrant us; and Memory
 may be false. We may believe we have thought and reflected thus or thus
 but we may be mistaken. We may be conscious of that, as *Trabbi*; which perhaps
 was no more than Dream; and we may be conscious of that as a past Dream,
 which perhaps was never before so much as dreamt of. This is what *Met* &
 physicians mean, when they say "That Identity can be prov'd only by Con-
 sciousness; but that Consciousness it self, may be as well false as real, in re-
 spect of what is past. So that the same successional *We* or *I* must remain
 still, on this account, undecided. To the force of this Reasoning I confess
 I must so far submit, as to declare that for my own part; I take my
 Being upon Trust.

chigkeit des *Autors* Winckelmann ist sicherlich etwas bemerkenswerter. Dabei kommt Mehrsprachigkeit nicht nur dadurch zum Einsatz, dass Winckelmann Bücher in verschiedenen Sprachen schreibt, sondern auch dadurch, dass er zentrale Begriffe seines Werkes erst auf der Grundlage von Übersetzungen und mit Blick auf deren Übersetzbarkeit konzipiert hat. Mehr noch: die praktizierte Mehrsprachigkeit hat ihn dazu geführt, sich mit dem Problem des Übersetzens überhaupt zu konfrontieren und damit seine Reflexion zur Funktion der Nachahmung in der bildenden und redenden Kunst zu vertiefen.

Wie hat sich nun konkret die sprachliche Praxis der Übersetzung auf seine Texte, seine Schreibweise und sein kunsttheoretisches Gerüst ausgewirkt? Von den zuvor erwähnten Lektüren übernahm Winckelmann nicht allein Informationen, Ideen, Denkbausteine, sondern auch – und fast könnte man sagen: vor allem – Sprachmaterialien, d. h. Wörter.

Als Autor geht Winckelmann dabei mit der Benennung seiner Quellen recht frei um. Aus seinen Exzerptheften übernimmt er für die *Gedanken* über die Nachahmung einige Sentenzen, die er übersetzt und als Entlehnungen kenntlich macht. So schreibt er folgende Überlegung von La Rochefoucauld über den moralischen Begriff der Wahrheit in seinen Exzerptheften auf:

La vérité est le fondement et la raison de la perfection et de la beauté; une chose, de quelque nature qu'elle soit, ne saurait être belle et parfaite si elle n'est véritablement tout ce qu'elle doit être, et si elle n'a tout ce qu'elle doit avoir.

Und fügt eine wortgetreue Übersetzung dieses Zitats in das *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung* unter Erwähnung der Quelle ein:

Die Wahrheit ist der Grund und die Ursach der Vollkommenheit und der Schönheit; eine Sache, von was vor Natur sie auch ist, kann nicht schön und vollkommen seyn, wenn sie nicht wahrhaftig ist, alles was sie seyn muß, und wenn sie nicht alles das hat, was sie haben muß.²⁴

24 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: La Rochefoucauld, *Pensées*, in: BN All, Bd. 72, fol. 112r^o; Winckelmann 1968c, 77.

Aber noch mehr liebt er es, sich einige Sentenzen aus seiner Exzerptsammlung anzueignen und nach Belieben umzuformen, ohne ihren Ursprung anzugeben. So borgt er bei Dominique Bouhours folgenden Vergleich zwischen Schönheit und »vollkommenstem Wasser« (Abb. 5):

Le beau langage ressemble à une eau pure & nette qui n'a point de goût, qui coule de source, qui va ou [sic] sa pente naturelle le porte²⁵

und wandelt ihn in der *Geschichte der Kunst* – ohne Erwähnung von Bouhours' Namen – folgendermaßen um:

Nach diesem Begriff soll die Schönheit seyn, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist.²⁶

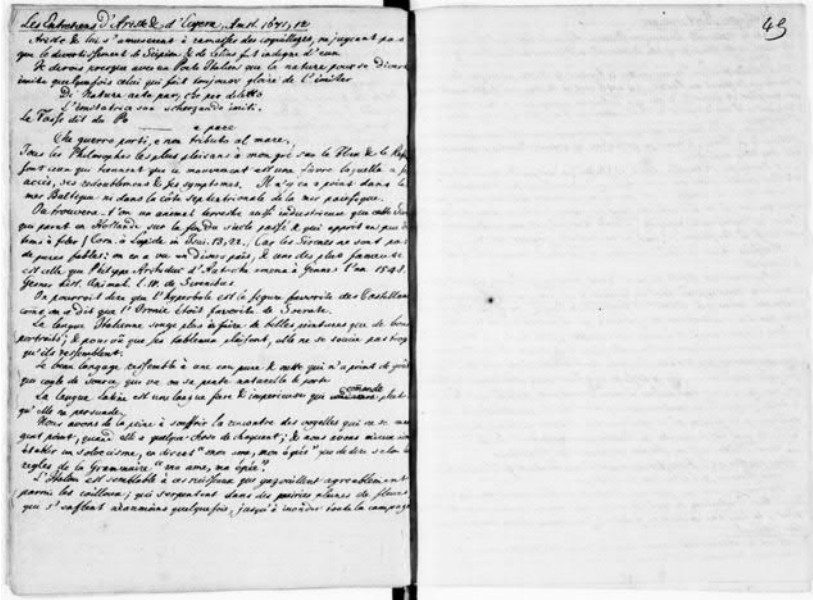
Seiner fremdsprachlichen handgeschriebenen Bibliothek hat Winckelmann aber vor allem einzelne Wörter bzw. Begriffe entnommen. Von Anfang an springt in den *Gedancken über die Nachahmung* die Häufigkeit von Begriffen wie etwa »Contour«, »Draperie«, »Composition«, »Ordonance« und »Colorit« ins Auge, die eindeutig fremden Terminologien entnommen sind. Im Übrigen weist Winckelmann in seinen Publikationen explizit auf solche sprachlichen Einarbeitungen hin. Wenn er befürchtet, das Lehnwort könnte nicht verstanden werden, umschreibt er es: »Unter dem Wort Draperie begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden und von gebrochenen Gewändern lehret.«²⁷

In diesem Prozess der sprachlichen Aneignung von Fremdwörtern, bei dem eine eigene Terminologie erarbeitet wird, sind verschiedene Strategien zu verzeichnen. So belässt Winckelmann gerne Begriffe unübersetzt, die in seinen Kanon der Schönheit nicht passen. Dies ist bei Schlüsselwörtern der antiken oder modernen Formenwelt der Fall, die auf Unruhe und Exzess hinweisen, wie etwa »Franchezza«, »Contrapost«

25 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: Abbé Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671 (IIe Entretien: »La langue françoise«, 55), in: BN All, Bd. 71, fol. 44v°. Übersetzung: »Die schöne Sprache gleicht dem reinen, sauberen Wasser, dem kein Geschmack anhaftet, aus der Quelle fließt und dorthin läuft, wo es von dem Abhang geführt wird.«

26 Winckelmann 2002, 150–151.

27 Winckelmann 1968b, 42.

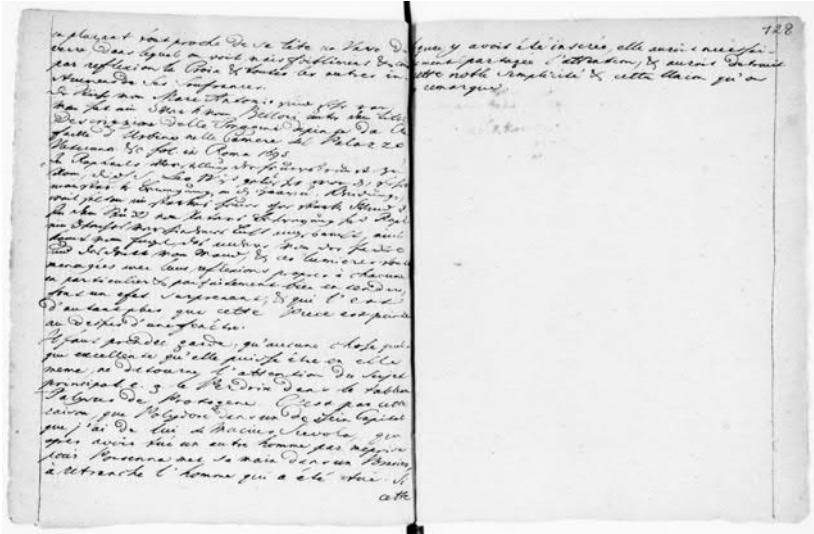


5 J. J. Winckelmann, Exzerpt aus: Abbé Bouhours, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène, Handschrift, Paris, Bibliothèque Nationale de France

oder »Parenthyrsis«.²⁸ In seinen Texten finden solche Begriffe niemals eine Übersetzung ins Deutsche. Als Fremdkörper in seiner Schönheitslehre bleiben sie auch sprachliche Fremdkörper in seinen Schriften. Ganz anders verhält es sich mit den topischen Attributen griechischer Schönheit wie »grandeur« oder »simplicité«, die in den *Gedancken* sofort mit »Größe« und »Einfalt« wiedergegeben werden.²⁹

28 Zum Begriff von Parenthyrsis als Gegenstück zum Begriffskomplex Stand/Ruhe, vgl. Winckelmann 1968b, 43–44: »Alle Handlungen und Stellungen der Griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weißheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfelen in einen Fehler, den die alten Künstler *Parenthyrsis* nannten. [...]. Im Laocoon würde der Schmerz, allein gebildet, Parenthyrsis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz der nächste war.« Winckelmann notiert zweimal den Ausdruck »Franchezza di tocco« in seinen Exzerpten aus Filippo Baldinucci, *La vita del Cavaliere [...] Bernino*, Florenz 1682, in: BN All., Bd. 61, fol. 261^o; Bd. 62, fol. 45^o. Das Wort »Franchezza« taucht unübersetzt in der *Gedancken über die Nachahmung* wieder auf (Winckelmann 1968b, 44).

29 Winckelmann 1968b, 43.



6 J. J. Winckelmann, Exzerpt aus: Jonathan Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*, Handschrift, Paris, Bibliothèque Nationale de France

Im Verlauf dieses Prozesses lexikalischer Aneignung führt der Übersetzer nicht selten Akzentverschiebungen ein, die dem Wort im Deutschen neue Konnotationen verleihen. Dies zeigt sich insbesondere bei zentralen Begriffen seines Kunstdenkens, wie etwa bei den Termini »Größe« und »Einfalt«. In einigen Arbeiten wurde schon gezeigt, dass Winckelmanns berühmte Formulierung »edle Einfalt, stille Größe« nur die Umschrift eines Gemeinplatzes der europäischen Kunstliteratur ist und lange vor ihm von Félibien, Roger de Piles, Du Bos und anderen Autoren geprägt wurde.³⁰ Bei Charles Perrault oder Shaftesbury exzerpiert er häufig die Begriffe »sérénité«, »tranquillité«, »grandeur«, »naïveté«, »simplicité« oder »simplicity« in direkter Verbindung zur griechischen Antike.³¹ In seiner handgeschriebenen Bibliothek findet sich sogar der Ausdruck »noble simplicité« (Abb. 6) in einem Exzerpt aus Jonathan Ri-

³⁰ Winckelmann 1968b, 43. Zur Geschichte dieser Topik vgl. Stammeler 1961; Henn 1974; auch die Anmerkungen von Walther Rehm in: Winckelmann 1968a, 342. 377. Winckelmann diskutiert ausdrücklich diese Begriffe in Winckelmann 1968d, 114.

³¹ In Charles Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes* notiert sich Winckelmann z. B. eine Bemerkung des Chevalier über die »Einfachheit und Naivität« (»simplicité et naïveté«) der Griechen (BN All., Bd. 72, fol. 172v°). Die Verbindung

chardsons *Traité de la peinture*, der in den *Gedancken über die Nachahmung* als »edle Einfalt« wieder auftaucht.³²

Jedoch begnügt sich Winckelmann nicht damit, seine Quellen treu zu übersetzen. So verleiht die Wiedergabe von »grandeur sereine« durch »stille Größe« dem Ausdruck eine neue Dichte. Denn das Adjektiv »still« bedeutet im Unterschied zum französischen Adjektiv »serein« nicht nur »ruhig, unbewegt, ausgeglichen« in räumlicher Hinsicht, sondern auch »schweigend, stumm« in akustischer Hinsicht. Anders gesagt, die Winckelmannsche Stille bezeichnet gleichzeitig die Starre der Muskeln und das Aussetzen der Stimme. Mit der Wiedergabe von »sérénité« oder »calme« durch »Stille« vervielfältigt somit Winckelmann die Bedeutungsmöglichkeiten der fremdsprachlichen Vorlage.

Noch bemerkenswerter ist diese Vervielfältigung der Bedeutungsmöglichkeiten bei der Übersetzung der französischen bzw. englischen Termini »simplicité« und »simplicity«. Als deutsches Pendant für diese Begriffe wählt Winckelmann den Terminus »Einfalt« aus und macht in seinem gesamten Werk, insbesondere aber schon in den *Gedancken über die Nachahmung*, breiten Gebrauch davon. In seinen französischen und englischen Lektüren hatte er diese Begriffe in einer vor allem moralisch-ästhetischen Anwendung vorgefunden. So hatte er zum Beispiel in Charles Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes* eine Bemerkung über die »simplicité et naïveté« der Griechen exzerpiert.³³ Mit dem Begriff »Einfalt« fängt zwar Winckelmann diese moralisch-ästhetische Bedeutungsebene auf, fügt ihr aber eine ethnologische hinzu, dies sich insbesondere in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* kundtut. Folgt man Winckelmanns historischem Abriss der antiken Völker, so haben die Griechen ihre Kunst aus sich selbst hervorgebracht, waren deren »erste[] Erfinder«,³⁴ was insbesondere bedeutet, dass sie in älteren Zeiten den Ägyptern nichts entliehen haben – eine Idee, die er sehr wahrscheinlich der schon erwähnten Lektüre Shaftesburys entlehnt hat. Gerade diese

des Begriffs der »simplicity« mit der Antike ist recht verbreitet in Shaftesburys *Characteristics*, die er extensiv exzerpiert (vgl. besonders BN All., 66, fol. 42r°).

32 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: Jonathan Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*, 3 Bde., Amsterdam 1728, in: BN All., Bd. 70, fol. 128r°; Winckelmann 1968b, 43.

33 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: Charles Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes*, in: BN All., Bd. 72, fol. 172v°.

34 Winckelmann 2002, 5.

künstlerische Autarkie und kulturelle ›Unvermischtheit‹ der Griechen macht für ihn ihre »Einfalt« aus:

Bey den Griechen hat die Kunst, ob gleich viel später, als in den Morgenländern, mit einer Einfalt ihren Anfang genommen, daß sie, aus dem was sie selbst berichten, von keinem andern Volke den ersten Saamen zu ihrer Kunst geholet, sondern die ersten Erfinder scheinen können.³⁵

Diese »Einfalt« sei es, die die Überlegenheit der Griechen über alle anderen Kunstvölker garantiert habe – ein Vorrang indes, den die Griechen, so Winckelmann, zu verlieren begannen, als sie sich mit anderen Zivilisationen vermischten. Anders ausgedrückt, kulturelle Vermischung – *Vielfalt* – ist in der Winckelmannschen Lesart der Kunstgeschichte ein Faktor von Dekadenz. Bei der Übertragung von »simplicité« durch »Einfalt« erfährt somit der Begriff eine semantisch weitreichende Verschiebung ins Ethnologische.

In diesem Umgang mit dem Übersetzen steckt eine Erkenntnis weitreichender Tragweite. Aus seiner Erfahrung als Leser, Exzerpierer und Übersetzer hat Winckelmann gelernt, dass Nachahmung und Erfindung, Kopie und Schöpfung für die schriftstellerische Produktion keine entgegengesetzten Pole sind, sondern im Grunde genommen einander ergänzende Praktiken. Davon zeugt die Entstehungsgeschichte eines berühmten Satzes aus den *Gedanken über die Nachahmung* in besonders aufschlussreicher Weise:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.³⁶

Vorlage für diesen Spruch ist eine Sentenz des französischen Moralisten La Bruyère, die Winckelmann exzerpiert und fast wortgetreu ins Deutsche übersetzt, um sie ohne Erwähnung ihrer ursprünglichen Herkunft seiner Erstlingsschrift einzuverleiben:

³⁵ Ebd.

³⁶ Winckelmann 1968b, 29.

On ne saurait en écrivant rencontrer le parfait et s'il se peut surpasser les Anciens que par leur imitation.³⁷

Bei der Übertragung von La Bruyères Satz ins Deutsche führt er aber eine auf den ersten Blick kaum merkliche Akzentverschiebung ein, die für die Entwicklung seiner eigenen Nachahmungstheorie von großer Bedeutung ist. In La Bruyères französischer Formulierung war der Sinn der Sentenz eindeutig vernehmbar: Nur durch Nachahmung der Alten kann man zur Vollkommenheit gelangen. Die logische Schwierigkeit, die die These der möglichen Überwindung eines als vollkommen, also als unübertrefflich gegebenen Vorbilds in sich birgt, blieb in der französischen Sentenz auf einen diskreten Einschub beschränkt: »et s'il se peut surpasser les Anciens«. Diese logische Stringenz wird in Winckelmanns Übertragung brüchig. In der deutschen Formulierung aus den *Gedancken* kommt der Widerspruch von nicht reproduzierbarer Vollkommenheit und Nachahmung viel schärfer zum Ausdruck. Im Kern seines Satzes lässt Winckelmann zwei Wörter aufeinanderprallen – »unnachahmlich« und »Nachahmung« –, eine fast oxymorische Konstruktion, die sofort Zweifel an der Stichhaltigkeit der Aussage aufkommen lässt. Wie kann man durch Nachahmung überhaupt unnachahmlich werden? Lässt sich ein als vollkommen gegebenes Original wirklich übertreffen? Und das noch durch treue Nachahmung eben dieses Originals? All diese Fragen, die in La Bruyères Sinnspruch noch latent geblieben waren, schimmern in Winckelmanns Übertragung deutlich durch. Der allerersten Formulierung des Nachahmungsprinzips in den *Gedancken über die Nachahmung* haftet somit von vornherein eine Brüchigkeit an, die die grundlegende Infragestellung dieses Prinzips in den späteren Schriften Winckelmanns vorausnimmt. In der *Geschichte der Kunst* von 1764 wird schließlich die Möglichkeit der Nachahmung antiker Werke gänzlich in Frage gestellt.³⁸

37 J. J. Winckelmann, Exzerpte aus: J. de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les caractères ou les mœurs de ce siècle* (Paris 1688), in: All., Bd. 70, fol. 20r°. Wörtliche Übersetzung: »Die Vollkommenheit erreichen und die Alten, wenn möglich, übertreffen, kann man in der Dichtkunst nur durch deren Nachahmung«.

38 Nach den *Gedancken* wird in der Tat die Formulierung des Nachahmungsprinzips immer schwankender und zweideutiger. Schon in einem Essay aus dem Jahre 1759, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, versuchte Winckelmann den positiven Begriff der »Nachahmung« von dem negativen Begriff der »Nachmachung« zu unterscheiden (Winckelmann 1968e, 151). Nachmachung sei

SCHLUSSBEMERKUNG

Für die Winckelmannsche Dialektik von Nachahmung und Originalität ist die La Bruyère-Übertragung geradezu paradigmatisch: Gerade dort, wo Winckelmann als Übersetzer seiner Quelle am treuesten zu bleiben scheint, entfernt er sich im Grunde bedeutsam von ihr. Dabei zeichnet sich zwischen der intermedialen und der binnenmedialen Übersetzungspraxis Winckelmanns eine bemerkenswerte Parallele. So wie Malerei und Poesie für ihn zwei in sich geschlossene Welten bilden, so bleiben auch Sprachen voneinander getrennt. Versteht man das Übersetzen als Wiedergabe eines ›Originals‹ in einer anderen Sprache oder über ein anderes Medium, so ist für Winckelmann ein treues ›Übersetzen‹, egal ob zwischen Poesie und Malerei oder zwischen der französischen und der deutschen Sprache, unmöglich. Genauer gesagt: Am Ende des Übersetzungsprozesses stehen nur Originale, keine Abbilder. Man könnte daher die Hypothese aufstellen, dass Winckelmanns Übersetzungspraxis die direkte Grundlage für seine Reflexion über die Nachahmung in der bildenden Kunst geliefert hat. Erst weil Winckelmann jahrelang als Exzerptor fremdsprachlicher Texte die komplexen Wege des Übersetzens beobachtet und erprobt hat, konnte er auch eine Theorie der Nachahmung in der bildenden Kunst entwerfen, die die Paradoxie des Nachahmens so feinfühlig ans Licht brachte.

einfache Epigonalität, während Nachahmung Kreativität erfordere. Der Verdacht, der gegen den Begriff der Nachmachung formuliert wurde, wurde aber bald gegen den Begriff der Nachahmung selbst gerichtet. Mit der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) kam diese allmähliche Infragestellung des Nachahmungsprinzips zu einem etwas abrupten Ende. In der dort dargebotenen Periodisierung der griechischen Kunst gehört die Nachahmung eindeutig zu der letzten Periode der Kunst, d. h. zur Epoche ihres Untergangs. Zur allmählichen Infragestellung des Nachahmungsprinzips vor dem Hintergrund von Winckelmanns Exzerpirtätigkeit, Décultot 2000, 95–117 (Deutsche Übersetzung: Décultot 2004, 61–74).

 ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Anne Claude Philippe de Caylus: Tableaux tirés de l'*Iliade*, de l'*Odyssée* d'Homère et de l'*Énéide* de Virgile; avec des observations sur le costume. Paris 1757. Titelseite. Copyright: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Abb. 2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Fonds allemand, Bd. 57, fol. 69v°–70r°. Copyright: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Abb. 3 Mögliche Quelle: Essai sur la critique, imité de l'anglois de Mr. Pope [übers. von John Robethon], Amsterdam 1717. In: Nachlass Winckelmann, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits: Fonds allemand, Bd. 70, fol. 18v°–19r°. Copyright: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Abb. 4 Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Fonds allemand, Bd. 66, fol. 40 v°. Copyright: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Abb. 5 Ite Entretien: »La langue française«, S. 55, in: Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Fonds allemand, Bd. 71, fol. 44 v°–45r°. Copyright: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Abb. 6 Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Fonds allemand, Bd. 70, fol. 127v°–128r°. Copyright: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

 LITERATURVERZEICHNIS

Caylus 1752-1767 Caylus, Anne Claude Philippe de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. 7 Bde., Paris 1752–1767.

Caylus 1757 Caylus, Anne Claude Philippe de: Tableaux tirés de l'*Iliade*, de l'*Odyssée* d'Homère et de l'*Énéide* de Virgile; avec des observations sur le costume. Paris 1757.

Décultot 2000 Décultot, Elisabeth: Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art. Paris 2000 (Deutsche Übersetzung: Décultot 2004).

Décultot 2001 Décultot, Elisabeth: Wie gelangte Winckelmanns Nachlaß nach Frankreich? Rekonstruktion und Analyse eines Kulturtransfers besonderer Art. In: Kunze, Max (Hrsg.): Rom – Paris – Stendal. Der Winckelmann-Nachlaß in Paris. Zur Geschichte der Handschriften Winckelmanns. Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XXI. Stendal 2001, 7–33.

Décultot 2004 Décultot, Elisabeth: Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert. Übers. von W. von Wangenheim und R. M. Hofer. Ruhpolding 2004 (Französisches Original: Décultot 2000).

Décultot 2013 Décultot, Elisabeth: Winckelmann neu gelesen. Zu Lessings polemischer Lektüre der *Gedanken über die Nachahmung* und der *Geschichte der Kunst*

des Alterthums. In: Robert, Jörg – Vollhardt, Friedrich (Hrsg.): Unordentliche collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Berlin 2013, 321–336.

Francke 1750–1756 Francke, Johann Michael: Catalogus bibliothecæ Bunavianæ. 3 Bde. in 7. Teilbden. Leipzig 1750–56.

Henn 1974 Henn, Claudia: Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland, 1674–1771. Zürich 1974.

Justi 1871 Justi, Carl: Ein Manuskript über die Statuen im Belvedere. In: Preussische Jahrbücher 28 (1871), 595–597.

Justi 1898 Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. Leipzig 1898 (1. Aufl. unter dem Titel: Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. 3 Bde., Leipzig 1866–1872).

Lessing 1990 Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5/2, hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt/Main 1990, 9–206.

Pfotenhauer – Bernauer – Miller 1995 Pfotenhauer, Helmut – Bernauer, Markus – Miller, Norbert (Hrsg.): Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Frankfurt/Main 1995.

Stammler 1961 Stammler, Wolfgang: »Edle Einfalt«. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos. In: Erdmann, Gustav – Eichstaedt, Alfons (Hrsg.): Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag. Berlin 1961, 359–382 (auch in: Stammler, Wolfgang: Wort und Bild. Berlin 1962, 161–190).

Tibal 1911 Tibal, André: Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale. Paris 1911.

Winckelmann 1760 Winckelmann, Johann Joachim: Description des Pierres Gravées du Feu Baron de Stosch, dédiée à son Eminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani. Florenz 1760.

Winckelmann 1766 Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766.

Winckelmann 1767 Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti. 2 Bde. Rom 1767.

Winckelmann 1952–1957 Winckelmann, Johann Joachim: Briefe, hrsg. von Walther Rehm unter Mitwirkung von Hans Diepolder. 4 Bde. Berlin 1952–1957.

Winckelmann 1968a Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm. Berlin 1968.

Winckelmann 1968b Winckelmann, Johann Joachim: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst (1. Aufl.: [Friedrichstadt] 1755). In: Winckelmann 1968a, 27–59.

Winckelmann 1968c Winckelmann, Johann Joachim: Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung in der Malerey und Bildhauerkunst (1. Aufl.: Dresden 1756). In: Winckelmann 1968a, 60–89.

Winckelmann 1968d Winckelmann, Johann Joachim: Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-

kunst; und Beantwortung des Sendschreibens über die Gedanken (1. Aufl.: Dresden 1756). In: Winckelmann 1968a, 97–144.

Winckelmann 1968e Winckelmann, Johann Joachim: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst (1. Aufl.: Dresden 1759). In: Winckelmann 1968a, 149–156.

Winckelmann 1994 Il manoscritto fiorentino di J. J. Winckelmann/Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, hrsg. von Max Kunze. Florenz 1994.

Winckelmann 2002 Geschichte der Kunst des Alterthums, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaehtgens, Johannes Irscher und Max Kunze. Mainz 2002 (Seitenanzahl nach der ersten Auflage von 1764).

Zeller 1955 Zeller, Hans: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955.

WORT IM STEIN

JAN ASSMANN

STEIN UND SCHRIFT IM ALTEN ÄGYPTEN

ABSTRACT

Für die Verbindung von Wort und Stein gibt es in der jüdischen und christlichen Tradition eine absolute Urszene: die zwei Gesetzestafeln, in die Gott mit seinem eigenen Finger, wie es heißt, die Zehn Gebote eingemeißelt hat. In den Darstellungen erscheinen sie seit dem Altertum immer als Rundbogenstelen. Die Rundbogenstele ist eine ägyptische Form. Ihre ägyptische Bezeichnung ist *wedj* ›Befehl‹ bzw. *wedj nisut* ›Königsbefehl‹. Es handelt um ein Machtwort, das aus dem Mund des Königs ergeht und in Form einer Rundbogenstele in Stein gemeißelt wird. Solche Inschriften verkörpern die Stimme der Autorität.

Die Verbindung des Heiligen und des Steinernen zeigt sich in dem griechischen Wort *hieroglyphe*: *hieros* heißt heilig und *glyphen* sind in Stein gehauene Zeichen. Daneben gab es in Ägypten die Schreibschrift zum Zweck der Kommunikation und nicht der Verewigung. Die Existenz zweier scheinbar ganz verschiedener Schriften hat die Griechen fasziniert und in der Neuzeit einen grammatologischen Diskurs provoziert, der die Philosophie bis heute beschäftigt. Das Nachdenken über die Beziehungen von Wort und Bild, Wort und Schrift, Wort und Stein ist keine griechische Fantasie, sondern ein genuin ägyptischer Ansatz grammatologischer Reflexion.

1. DAS IN STEIN GEMEISSELTE WORT: VERBINDLICHKEIT UND EWIGKEIT

Für die Verbindung von Wort und Stein gibt es in der jüdischen und christlichen Tradition eine absolute Urszene: die zwei Gesetzestafeln, in die Gott mit seinem eigenen Finger, wie es heißt, die Zehn Gebote



1 Mose mit den Gesetzestafeln.
 ›Hl. Moses‹ von Jusepe de Ribera
 (1638)



2 Grenzstele Sesostri's III. Ägyptisches
 Museum und Papyrussammlung, Staat-
 liche Museen zu Berlin (s. auch Tafel 1)

eingemeißelt hat (Abb. 1). Stein musste es sein, zwei mussten es sein, und als Mose die beiden Tafeln aus Zorn und Verzweiflung über das abtrünnige, um das Goldene Kalb tanzende Volk zerschmettert hatte, musste er noch einmal mit zwei neuen Tafeln auf den Berg, um sie von Gott selbst beschriften zu lassen. Gott hat dann Mose noch eine Vielzahl weiterer Gebote und Verbote diktiert, aber die sollte er in ein Buch schreiben und nicht in Stein meißeln. Die Zehn Gebote haben also im Ganzen dieses Gesetzkorpus einen Sonderstatus von absoluter, höchster Verbindlichkeit und verhalten sich zu diesem wie das Grundgesetz, die Verfassung, zum Gesetzbuch. Symbol dieser allerhöchsten Verbindlichkeit ist der Stein und die Form. Dass es *zwei* steinerne Tafeln sind, in die Gott dieses Grundgesetz einschreibt, wird in der Bibel betont und hat einen guten Sinn. Auf der einen Tafel stehen die Gebote, die sich auf die Pflichten der Menschen zu Gott beziehen und auf der anderen die Gebote, die die Beziehung der Menschen untereinander regeln. Welche Gebote jeweils auf die eine und die andere Tafel kommen, wird in der Bibel nicht festgelegt und in den Religionen verschieden gedeutet.

In der jüdischen Tradition werden sie immer zu fünf und fünf auf die beiden Tafeln verteilt, weil hier das Gebot, die Eltern zu ehren, zu den Gottesgeboten und das Tötungsverbot als sechstes gezählt wird. In der christlichen Tradition stehen meist drei Gottesgebote auf der einen und sieben Sozialgebote auf der anderen Tafel. Die Form der Tafeln wird in der Bibel nicht näher beschrieben, aber in den Darstellungen erscheinen sie seit dem Altertum immer als Rundbogenstelen.

Die Rundbogenstele ist eine ägyptische Form. Ihre ägyptische Bezeichnung ist *wedj* ›Befehl‹ bzw. *wedj nisut* ›Königsbefehl‹.¹ Ein Befehl ist ein Sprechakt, eine Anweisung von absoluter Geltungskraft, die auf der Autorität des Befehlenden beruht. Auch hier handelt es sich also zunächst einmal um ein Machtwort, das aus dem Mund des Königs ergeht und in Form einer Rundbogenstele in Stein gemeißelt wird.

Die Rundbogenstele mit dem in Stein gemeißelten Wort des Königs erzeugt eine Situation höchstverbindlicher Normativität. Wer dem Befehl nicht Folge leistet, macht sich strafbar und hat harte Sanktionen zu gewärtigen. Was in Ägypten auf solchen Stelen steht, regelt aber immer nur spezielle Fälle wie z. B. eine Grenze Setzen, eine Stiftung Schützen, eines Sieges oder einer sonstigen königlichen Großtat Gedenken sowie bestimmte Regeln von lokaler Geltung, z. B. für einen Tempel festsetzen (Abb. 2). Solche Stelen standen auch in Israel, das ja in der späten Bronzezeit von Ägypten besetzt war. Was es aber in Ägypten nicht gegeben zu haben scheint, sind Inschriften, die eine umfassende, das ganze Land und das ganze Leben betreffende Ordnung kodifizieren, wie die Zehn Gebote, die Verfassung Israels als Bundespartner JHWHs, die das ganze Leben auf eine neue Grundlage stellen.² Vielleicht kommt dem die Stele mit dem Codex Hammurabi etwas näher, dem Gesetzeswerk, das dieser babylonische König auf einer Stele in Stein (und zwar Diorit, das härteste verfügbare Material) meißeln ließ (Abb. 3). Die könnte man auch als Rundbogenstele verstehen. Aber diese in Stein gemeißelten Gesetze regelten zwar alle möglichen Fälle des staatlichen Zusammenlebens, konnten aber keine absolute Geltung beanspruchen, denn der König war ja tot; andere Könige mit anderen Gesetzen herrschten an seiner Stelle und mehr als das Andenken Hammurapis als Gesetzgeber und eine gewisse Vorbildfunktion guter Gesetzgebung war nicht zu erreichen. Außerdem enthielt die Inschrift nur juristische Gesetze, hebräisch

1 Vernus 1991.

2 Markl 2007.



3 Stele des babylonischen Königs Hammurabi im Louvre, Paris



4 ›Moses erhält die Gesetze auf dem Berg Sinai‹, Altar des Nikolaus von Verdun, Stift Klosterneuburg, 12. Jh. (siehe auch Tafel 2)

mišpatim, aber keine moralischen Gebote, hebräisch *mitsvôt* und keine Gottes- bzw. Ritualgebote, hebräisch *hukkîm*. Der Dekalog ist also etwas völlig Neues, Vorbildloses.

Das Verhältnis von Gott und König ist auf der Hammurapi-Stele genau andersherum verstanden als bei der Szene von Gott und Mose am Sinai. Hier steht Hammurapi als Gesetzgeber vor Schamasch, dem Gott der Gerechtigkeit, und trägt ihm seine Gesetze vor. Aber so steht Mose gerade nicht vor Gott. Er *empfängt* das Gesetz, anstatt es zu verfassen und Gott zu präsentieren (Abb. 4).

Das in Stein gemeißelte Wort Gottes oder Pharaos hat den Status performativer Schriftlichkeit.³ Man spricht von performativen *Sprechakten*, wenn Sprecher mit ihrer Äußerung eine Wirklichkeit oder Verbindlichkeit *herstellen* anstatt sich nur auf sie beziehen. Der Satz »die Sonne scheint« stellt diese Wirklichkeit nicht her. Man kann ihn noch so oft äußern, der Regen hört nicht auf, der Morgen bricht nicht an. Die Sätze »ich verurteile Sie im Namen des Volkes«, »ich taufe Dich im Namen des Vaters, Sohnes und Heiligen Geistes« oder einfach nur »Ja« stellen eine Wirklichkeit her: der Delinquent ist verurteilt, der Säugling ist getauft, die Braut ist verheiratet, wenn diese Sätze unter den richtigen Umständen geäußert werden, vom Richter im Gerichtsprozess, vom Priester in der Kirche, von Braut und Bräutigam im Standesamt. So kann auch Schrift im Modus performativer Inschriftlichkeit funktionieren. Das Schild ›*cave canem*‹ stellt keine Wirklichkeit her, den Hund muss es schon geben, damit das Schild nicht lügt. Ähnlich steht es mit Schildern wie WC, Ausgang, Parkplatz usw. Anders aber steht es mit Schildern wie ›Rauchen verboten‹, ›Kein Zutritt für Unbefugte‹, ›Nicht berühren‹. Hier werden Befehle erteilt und wer ihnen zuwiderhandelt, macht sich strafbar. Solche Inschriften verkörpern in gewisser Weise die Stimme der Autorität. Man kann aber umgekehrt auch von ›Ent-körpern‹ oder – wie Aleida Assmann das nennt – ›Exkarnation‹ sprechen.⁴ Das im Herrscher – oder wer immer im gegebenen Kontext das Sagen hat – verkörperte Machtwort wird in Gestalt der Inschrift exkarniert. Sie trägt das Machtwort in Bereiche, wo die Stimme nicht hindringt und stellt es auf Dauer, wenn die Stimme längst verklungen ist. Die Inschrift funktioniert ohne Wort und Stimme, sie stellt einen Sprech- bzw. Schreibakt *sui generis* her. Sie verstetigt und veröffentlicht das Wort unabhängig von Sprechen und Hören. Umgekehrt aber wird der Herrscher seit Platon, um seine an keinen Gesetzeskodex gebundene legislative Souveränität zu betonen, als ›*nomos empsychos*‹ oder ›*lex animata*‹ bezeichnet.⁵ Er verkörpert das Gesetz. Ein ägyptischer Hymnus an den Sonnen- und Schöpfergott aus dem 14. oder 13. Jh. v. Chr. beschreibt die legislative Souveränität des Königs in der Begrifflichkeit der Inkarnation:

³ Vgl. hierzu Assmann 2015, 286–290.

⁴ Assmann 1993.

⁵ Zur Lehre vom »Lebenden Nomos« siehe Ehrhardt 1959, 168–173; Goodenough 1979.

Dein (des Gottes) ›Selbst‹ ist das, was im Herzen des Königs ist und seinen Zorn gegen die Feinde richtet.
 Du läßt dich nieder auf dem Mund des bjtj-Königs und er spricht gemäß dem, was du befohlen hast.
 Dein Schrein sind die Lippen des Herrn — er lebe, sei heil und gesund —
 und deine Majestät — sie lebe, sei heil und gesund — ist in seinem Innern.
 Er spricht aus, was du angeordnet hast, im Lande.⁶

Der König verkörpert den Willen des Gottes. Alles, was der König denkt und sagt, ist eine Manifestation Gottes. Gott ›wohnt‹ dem König ›ein‹, wie er seinen Tempeln und Kultbildern einwohnt. Der Leib des Königs, Herz, Mund und Lippen, ist ein Bild und Sprachrohr Gottes.

Diese innige inkarnatorische Beziehung zwischen Gottes-Wille und Königswort mag der Grund dafür sein, warum es in Ägypten keine Rechtscodices gab wie in Mesopotamien. Das im König inkarnierte Gotteswort ließ sich nicht in einem Codex exkarnieren.

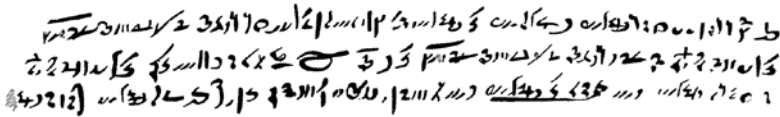
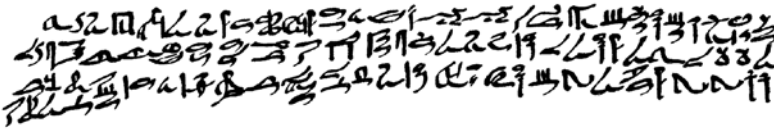
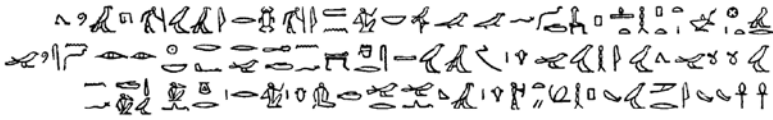
2. ZWEI SCHRIFTEN IN ÄGYPTEN

Das Besondere der ägyptischen Schriftkultur haben deren Bewunderer, die Griechen, in der Antike darin gesehen, dass die Ägypter offenbar zwei, vielleicht sogar drei ganz verschiedene Schriften verwendeten (Abb. 5). In einer Inschrift in griechischer Sprache auf der Insel Andros aus dem 1. vor- oder nachchristlichen Jahrhundert rühmt sich die Göttin Isis, die ägyptischen Schriften unterschieden zu haben:

Isis bin ich, die Beherrscherin des ganzen Landes,
 ich wurde erzogen von Hermes und habe mit Hermes
 die Schriften (*grammata*) unterschieden, die heiligen und die profanen,
 damit nicht alles in derselben geschrieben werde.
 Ich habe den Menschen Gesetze (*nomous*) gegeben und gesetzlich
 festgelegt, was keiner verändern darf.⁷

⁶ Pap. Leiden I 344 vso, s. Assmann 1999, (ÄHG) Anhang Nr. 1, Strophe 18, Verse 22–28.

⁷ Merkelbach 1995, 115–118; Peek 1930. Griechischer Text: Bergman 1968, 301–303; Totti 1985, 1–3 (Žabkar 1988, 140–142).



5 Ägyptische Schriften: Hieroglyphisch (oben), Hieratisch (Mitte) und Demotisch (unten)

Hier wird der Sinn dieser Unterscheidung auf den Gegensatz zwischen dem Heiligen und dem Profanen bezogen. Ähnlich äußert sich Diodor bzw. sein Gewährsmann Hekataios von Abdera, der Ende des 4. Jh. v. Chr. in Alexandria lebte:

Die Ägypter besitzen zwei Schriften: Die eine, ›demotisch‹ (*dēmōdē*) genannt, lernen alle; die andere wird die ›heilige‹ (*hiera*) genannt. Bei den Ägyptern verstehen sie allein die Priester, die sie von den Vätern in den Mysterien lernen.⁸

Im Alten Ägypten hat sich diese Unterscheidung zwischen Schreibschrift und Inschrift klarer ausgeprägt als in jeder anderen Schriftkultur. Der Unterschied ist hier so groß, dass die Griechen und in ihrem Gefolge alle Welt bis ins 19. Jh. glaubte, es mit zwei oder drei ganz verschiedenen Schriftsystemen zu tun zu haben: den Hieroglyphen für Steininschriften und einer Kursivschrift für Papyrus und andere anspruchslosere Schriftträger, zu denen in der Spätzeit eine weitere kursive zur Schreibung der Umgangssprache hinzutrat. Obwohl wir heute wissen, dass es sich hier um ein und dasselbe Schriftsystem handelt und die Kursivschrift aus

⁸ Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* III 3, siehe Assmann – Assmann 2003, 33.

den Hieroglyphen entwickelt wurde, waren die Schriften doch so verschieden, dass sie getrennt erlernt werden mussten.

Die Kursivschrift erlernte jeder, der Schreiber und damit Beamter werden wollte. Die sehr umständliche und aufwendige Hieroglyphenschrift dagegen erlernten nur die »Umrisszeichner«, d. h. die Künstler, die das Bild in Vorzeichnung auf der Wand oder dem Steinblock anlegten. Die Hieroglyphen galten also als eine Gattung der Kunst und Gegenstand der künstlerischen Ausbildung. Dies System der zwei Schriften war offenbar von Anfang an in Kraft.

Der Gegensatz zwischen dem Steinernen und vergänglichen Materialien prägt sich auch sonst vielfältig in der ägyptischen Kultur aus, am auffallendsten im Unterschied zwischen Sakral- und Profan- bzw. Wohnarchitektur. Stein wurde nur für Tempel und Gräber verwendet, die Wohnarchitektur, auch die königlichen Paläste, wurde mit Lehmziegeln gebaut. Auch diese Unterscheidung hat Hekataios von Abdera in überaus treffender Weise hervorgehoben, wenn er schreibt:

Die Einheimischen geben der im Leben verbrachten Zeit einen ganz geringen Wert. Dagegen legen sie das größte Gewicht auf die Zeit nach ihrem Tode, während der man durch die Erinnerung an die Tugend im Gedächtnis bewahrt wird. Die Behausungen der Lebenden nennen sie »Absteigen« (*katalyseis*), da wir nur kurze Zeit in ihnen wohnten. Die Gräber der Verstorbenen bezeichnen sie als »ewige Häuser« (*aidioi oikoi*), da sie die unendliche Zeit im Hades verbrachten.⁹

Auch hier zeigt sich, dass der Unterschied zwischen Stein und vergänglichen Materialien mit dem Gegensatz zwischen dem Heiligen und dem Profanen in Verbindung gebracht wurde. Die Verbindung des Heiligen und des Steinernen zeigt sich ja schon in dem griechischen Wort *hieroglyphe*: *hieros* heißt heilig und *glyphen* sind in Stein gehauene Zeichen. Dazu kommt der Gegensatz zwischen ewiger Dauer und Vergänglichkeit.

Schon in einer Inschrift im Grab des Vezirs Amen-User aus dem 15. Jh. liest man eine ganz entsprechende Antithese von Lebenszeit und nachtodlicher Fortdauer in der Erinnerung der Nachwelt:

⁹ Hekataios von Abdera, bei Diodor, *Bibl.Hist.* I 51, s. Oldfather 1933, 180 f.

Ich errichtete mir ein vortreffliches Grab
 in meiner Stadt der unendlichen Wiederkehr.
 Ich stattete vorzüglich aus den Ort meiner Felsgrabanlage
 in der Wüste der unwandelbaren Dauer

Möge mein Name dauern auf ihm
 im Munde der Lebenden,
 indem die Erinnerung an mich gut ist bei den Menschen
 nach den Jahren, die kommen werden.

Ein Weniges nur an Leben ist das Diesseits,
 die Ewigkeit (aber) ist im Totenreich.¹⁰

»Möge mein Name dauern auf ihm«, dem steinernen Grab mit der steinernen Inschrift. Auch diese Funktion geht weit zurück in der Geschichte und verbindet sich in Ägypten oft mit der Form der Rundbogenstele (Abb. 6). Im Alten Ägypten hat sich das steinerne Grabmal mit dem Namen des Verstorbenen im Laufe der Jahrtausende zu einem Diskurs entfaltet, in dem sich Wort, Stein und Ort verbinden. Ich habe das den ›monumentalen Diskurs‹ genannt und als die spezifische Form des ägyptischen kulturellen Gedächtnisses gedeutet.¹¹ Viele Grabkammern sind von vorn bis hinten, oben bis unten, mit Texten vollgeschrieben, in denen der Grabherr zur Nachwelt und zu Göttern redet oder die Reden der Totenpriester und Grabbesucher hört. Gräber und Tempel sind in Ägypten voller Schrift (Abb. 7).

Es war aber nun nicht so, dass religiöse Texte in Hieroglyphen auf Stein, profane Texte in Kursivschrift auf Papyrus geschrieben wurden. Im Gegenteil ist gerade für religiöse Texte der Papyrus das Medium der Wahl. Unter den Priestern nimmt der ›Cheri-heb‹, der ›Träger der Schriftrolle‹ einen besonderen Rang ein. Er wird schon auf Wandbildern des Alten Reichs immer mit einer großen Papyrusrolle dargestellt (Abb. 8). Seine Aufgabe war, die Ritualltexte zu rezitieren. Ägyptische Rituale setzen sich aus vielen Einzelhandlungen zusammen und jede Handlung wird mit einem meist sehr umfangreichen Spruch begleitet. Anders als die indischen Brahmanen misstrauten die Ägypter eher dem Gedächtnis als der Schrift und zeichneten daher die rituellen Rezitatio-

¹⁰ Dziobek 1998, 78 f.

¹¹ Assmann 1988.



6 Stele des Königs ›Schlange‹ im Louvre, Paris. Um 3000 v. Chr.
(siehe auch Tafel 3)



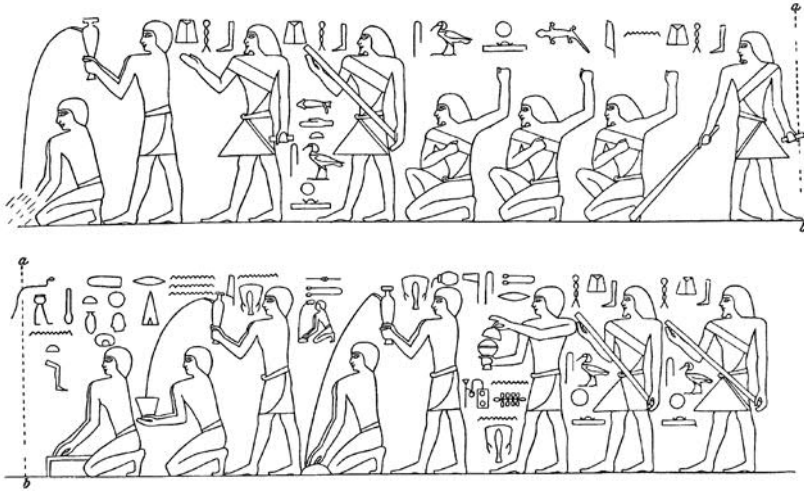
7 Die Lebensgeschichte des Ahmose, aufgezeichnet in seinem Grab in El Kab, um 1480 v. Chr. (siehe auch Tafel 4a)

nen in Papyrusrollen auf, aus denen der Cheriheb, der ›Vorlesepriester‹, sie vorzulesen hatte. Auch diese Sprüche muss man als ›performative Schriftlichkeit‹ einstufen, die eine Wirklichkeit schaffen, anstatt sich nur auf sie zu beziehen. Diese performative Wirkung erzielen sie aber nur in der Rezitation im kultischen Rahmen. Man sollte hier aber eher von einer *transformativen* Wirkung sprechen. Ihre Rezitation verwandelt die Situation, vor allem des Angeredeten. Die Vorlesepriester wirkten außerhalb des kultischen Rahmens auch als Zauberer.

Nun kam es um 2350 v. Chr. zu einer bedeutenden Umkodierung, zur Übertragung der Rezitationstexte des allerwichtigsten und heiligsten Rituals, der ›Verklärung‹ des toten Königs, vom Papyrus auf die Wände seiner Grabkammern. Offenbar ging es darum, die verwandelnde Stimme des Vorlesepriesters auf Dauer zu stellen und dem toten König in seinem Sarkophag für unbegrenzte Zeit zugutekommen zu lassen, um ihn für immer in diese liturgische Rezitation gewissermaßen einzuhüllen.

Das ist die Geburtsstunde der ägyptischen Totenliteratur.¹² Gegen Ende des 3. Jahrtausends wurden diese Liturgien auch hohen Beamten zugänglich, denen man sie mit Tinte auf die Innenwände ihrer Holzsärge schrieb. Dafür bediente man sich angesichts der großen Textmenge und des begrenzten Raums einer stark vereinfachten Hieroglyphenform, aus der sich dann bald die ›Kursivhieroglyphen‹ entwickelten, mit denen das Totenbuch beschriftet wurde, die Form, in der im Neuen Reich – der 2.

¹² Assmann – Kucharek 2008.



8 Vorlesepriester beim Rezitieren der ›Verklärungen‹. Grab des Gemnikai, Saqqara, um 2300 v. Chr.

Hälfte des 2. Jts. – die Totenliteratur ins Grab mitgegeben wurde.¹³ Noch einmal sechshundert Jahre später legten sich die höchsten Beamten dann riesige Gräber an, in denen diese und ähnliche Texte wieder in Hieroglyphen auf die Wände geschrieben wurden.

Noch weiter in dieser Richtung gingen die priesterlichen Architekten der Tempel. Sie beschrifteten sämtliche Wände, Decken, Säulen und Durchgänge von oben bis unten mit dem Inhalt ganzer Bibliotheken. Die wahrscheinlichste Erklärung ist wohl, dass sie in der Zeit fortwährender Kriege und Fremdherrschaften von der Angst ergriffen wurden, die Riten könnten zum Abbruch gebracht werden und die ungeheuren priesterlichen Wissensbestände in Vergessenheit geraten. So wie man den Königen des Alten Reichs die Riten auf die Grabwände schrieb, um ihre Heilswirkung auf Dauer zu stellen, hoffte man vermutlich auch zweieinhalb Jahrtausende später noch, mit dieser gigantischen Umkodierung des heiligen Wissens und Handelns den Götterkult auf Dauer stellen zu können.

¹³ Hornung 1979.

3. BILDLICHKEIT UND WELTBEZUG

Die beiden Schriften nahmen eine vollkommen andere Entwicklung. Die Kursivschrift bildete in den verschiedenen Gattungen ihrer Verwendung – literarische Texte, offizielle Dokumente, Briefe usw. – verschiedene Varianten der Kursivität aus und machte im Laufe ihrer über dreitausendjährigen Geschichte eine markante Entwicklung durch, die es erlaubt, die Handschriften durch paläographische Untersuchung ziemlich genau zu datieren. Die Hieroglyphen dagegen waren in ihrer Form gewissermaßen kanonisiert und erlaubten nicht die geringsten Abstriche an ihrer realistischen Bildlichkeit.

Dieser ikonische Realismus geht über die Funktion der Zeichen als Schrift weit hinaus. Bei einem Schriftsystem kommt es allein auf die Distinktivität der Zeichen an, aber nicht auf die Präzision ihrer Abbildung von Dingen dieser Welt. Die Kursivschrift hat sich denn auch von diesem Bild- und Weltbezug gelöst und die Zeichen soweit vereinfacht, dass sie nur noch voneinander eindeutig unterschieden sind, aber nichts Erkennbares mehr abbilden. Durch diese Arbeitsteilung bleibt die Hieroglyphenschrift frei darin, ihren Bild- und Weltbezug zu kultivieren und die flüssige Schreibbarkeit der Kursivschrift zu überlassen.

Die Idee hinter dieser einzigartigen ikonischen Konstanz der Hieroglyphen war offenbar die Übereinstimmung von Zeichen der Sprache und Dingen der Welt. Die Welt mit ihren vielen Tausend Dingen konnte so als ein riesiger Setzkasten mit vielen Tausend Zeichen als Bilder dieser Dinge vorgestellt werden. In dem berühmten ›Denkmal memphitischer Theologie‹, dessen Text vermutlich aus dem 13. Jh. stammt,¹⁴ ist denn auch von der Schöpfung nicht durch das Wort, sondern durch die Schrift die Rede.

Es sind auch alle Hieroglyphen entstanden
aus dem, was das Herz erdacht und die Zunge befohlen hatte.¹⁵

Der Schöpfer erdenkt im Herzen die Hieroglyphen, die Zunge spricht sie aus und die Welt entsteht mit ihren Tausend Dingen. Dieser Bericht der Weltentstehung endet mit den Worten:

¹⁴ Assmann – Kucharek 2018, 409–416, 901–921.

¹⁵ *Ibd.*, 414.

Und so war Ptah zufrieden, nachdem er alle Dinge erschaffen hatte und alle Hieroglyphen.¹⁶

Die Schöpfungslehre von Memphis betont die Schriftförmigkeit der Welt. Sie deutet die Welt als einen Text, den Ptah im Herzen erdacht und vermittelt der Zunge ausgesprochen hat, woraufhin er sich in der sichtbaren Wirklichkeit in Gestalt der Dinge realisiert hat, die den Hieroglyphen entsprechen. Ein ägyptisches Onomastikon – eine thematisch gegliederte Wortliste – ist daher überschrieben als Auflistung »aller Dinge, die Ptah geschaffen und Thoth niedergeschrieben hat«. ¹⁷ Thot, der Gott der Schrift, musste die Schrift nur finden, nicht erfinden. Sie war schon in der Struktur der Wirklichkeit angelegt.

Der Schriftförmigkeit der Welt entspricht die Welthaltigkeit der Schrift. Um dieser Entsprechung willen hat die ägyptische Kultur über mehr als 3000 Jahre so konsequent an der realistischen Bildlichkeit der Hieroglyphen festgehalten.

Der ägyptische Terminus für die Hieroglyphen war *medu-nečer*, »Gottesworte«, was auf ihren sakralen Charakter verweist, der sich ja auch in der griechischen Bezeichnung Hieroglyphen, d. h. heilige Zeichen erhalten hat. Der Wortteil *hiero-* verweist auf das Heilige, der Teil *-glyphen*, »Ritzzeichen«, auf das Steinerne. Offenbar hing für die Ägypter die Heiligkeit der Hieroglyphenschrift mit ihrem Weltbezug zusammen.

Schon Diodor bzw. Hekataios von Abdera, den er exzerpiert und der Ende des 4. Jh. in Ägypten wirkte und schrieb, gibt einen sehr anschaulichen Bericht über den Weltbezug der Hieroglyphenschrift. Er stellt klar, dass die Hieroglyphen sich nicht auf Sprache in der linearen Abfolge ihrer Silben beziehen, sondern metaphorisch auf die Bedeutung der dargestellten Dinge. Sodann erwähnt er einzelne Zeichen wie Tiere, z. B. Falke, Krokodil oder Schlange, Körperteile, z. B. Auge oder Hand sowie Werkzeuge insbesondere des Zimmermanns usw. Der Falke bedeute Schnelligkeit, das Krokodil Bosheit. Das Auge bezeichne den Hüter der Gerechtigkeit und den Wächter des Körpers. Das Gedächtnis speichert die Bedeutungen der Dinge, auf die die Schrift metaphorisch rekurriert: man muss die Bosheit des Krokodils kennen, um das Zeichen zu verstehen. »Indem sie nun sich anstrengen, die in diesen Formen verborgenen Bedeutungen zu entdecken, gelangen sie durch jahrelange Übung

¹⁶ *Ibd.*, 414.

¹⁷ Gardiner 1947, 1.

und Gedächtnistraining dahin, alles Geschriebene zu lesen«. ¹⁸ Wichtig ist der Hinweis auf die besondere Gedächtnisleistung, die mit der Hieroglyphenschrift verbunden ist.

Diodor bzw. Hekataios hält bereits die Hieroglyphen für eine reine Symbolschrift. Sieben bis acht Jahrhunderte später weiß Horapollon, ein ägyptischer, aber griechisch schreibende Autor, schon nichts mehr von den Kursivschriften und behandelt in seinen *Hieroglyphika* nur eine einzige Schrift, die Hieroglyphen. ¹⁹ Sein Buch enthält 70 Zeichenerklärungen, die folgendem Schema folgen: wenn sie (scil. die Ägypter) (b) darstellen wollen, zeichnen sie (a), weil (c), wobei (a) das hieroglyphische Zeichen, (b) die Bedeutung und (c) die Erklärung wiedergibt. So heißt es z. B.: »Wenn sie ›Ewigkeit‹ darstellen wollen, zeichnen sie Sonne und Mond, weil sie ewige Elemente sind«. Die tiergestaltigen Zeichen erfahren Deutungen, die auf dem zoologischen Wissen der Zeit (Plinius, Aelian, Physiologus) beruhen. Der Hase z. B. bezeichnet ›das Öffnen‹, weil dieses Tier nie die Augen schließt. Tatsächlich wird das Verb ›öffnen‹ mit dem Hasen geschrieben. Die Vorstellung, die ägyptische Grammatologie habe eine Zoologie eingeschlossen, weil sich die Bedeutung der Schriftzeichen nur über die Kenntnis der dargestellten Tiere nach Wesen und Verhalten erschließt, ist gewiss unhistorisch, aber rezeptionsgeschichtlich enorm wichtig geworden.

Die Schlüsselstelle für diesen Aspekt der Hieroglyphen steht bei Plotin, *Enneades* V, 8, 5, 19 und V, 8, 6, 11:

Die ägyptischen Weisen (...) verwendeten zur Darlegung ihrer Weisheit nicht die Buchstabenschrift, welche die Wörter und Prämissen nacheinander durchläuft und die Laute und das Aussprechen der Sätze nachahmt, vielmehr bedienten sie sich der Bilderschrift, sie gruben in ihren Tempeln Bilder ein, deren jedes für ein bestimmtes Ding das Zeichen ist: und damit, meine ich, haben sie sichtbar gemacht, daß es dort oben [bei den Göttern] kein diskursives Erfassen gibt, daß vielmehr jenes Bild dort oben Weisheit und Wissenschaft

¹⁸ Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* III 3 f., nach Marestaing 1913, 48 f.

¹⁹ *Horapollinis Nilotici Hieroglyphica Libri* II (Sbordone 1940); engl.: Boas 1993; zweisprachige Taschenbuchausgabe griech.-ital.: Regni – Zanco 1996; Thissen 2001.

ist und zugleich deren Voraussetzung, daß es in einem einzigen Akt verstanden wird und nicht diskursives Denken und Planen ist.²⁰

Auch Plotin bezieht sich allein auf die Hieroglyphenschrift, die er für eine rein symbolische Ikonographie hält. Man muss diese Deutung als Antwort auf Platons Schriftkritik im Phaidros verstehen. Dort hatte Platon der Schrift vorgeworfen, nur als äußeres Merkzeichen für schon Bekanntes dienen zu können. Dem stellt Plotin das Bild gegenüber, das nicht nur an Bekanntes erinnert, sondern diskursive Gedankengänge symbolisch komprimiert, so dass Lesen zu einem Akt kreativer und intuitiver Re-aktualisierung wird und Platons Vorwurf der ›Äußerlichkeit‹ nicht zutrifft. Platon dachte an eine Alphabetschrift, Plotin an eine Bilderschrift, die er als reine Ideen- oder Begriffsschrift versteht.

Entscheidend für diese Deutung war die Bildlichkeit der Hieroglyphenschrift, ihr scheinbarer Bezug nicht auf Worte einer Sprache, sondern auf Dinge dieser Welt, die figurativ auch für Begriffe stehen und unabhängig von jeder speziellen Einzelsprache verstanden werden können. Das Prinzip kann man sich anhand der interlingualen Bilderschrift klarmachen, wie sie z. B. auf internationalen Flughäfen verwendet wird. Diese Bildzeichen gehen auf Otto Neurath zurück, der sie in den 20er und 30er Jahren entwickelt hat, und sich dabei, wie er selbst schreibt, von der ägyptischen Sammlung im Wiener kunsthistorischen Museum inspirieren ließ.²¹ Aber gerade der Vergleich von Neuraths profanen multilingualen ›Isotypen‹ mit ägyptischen Hieroglyphen zeigt einmal mehr den nicht-funktionellen Überschuss der ägyptischen Schriftzeichen, der mit ihrem Kunstcharakter zusammenhängt und nicht mit ihrer Schriftfunktion.

4. SCHRIFT UND GEHEIMNIS

Doch zurück zu Diodor und seiner Deutung der zwei Schriften. Er bringt die ägyptische Zweischriftigkeit nicht nur mit der Unterscheidung von sakral und profan zusammen, sondern auch mit der zwischen öffentlich

²⁰ Plotin, *Enneades*. Übersetzung Harder 1964, 49–51. Vgl. dazu Armstrong 1988. Marsilio Ficino schrieb über diese Plotinstelle eine Abhandlung: *In Plotinum V*, viii = Kristeller 1973. Vgl. Wind 1958, 169–171; Barasch 1992, 75.

²¹ Neurath 2010.

und geheim. Die eine Schrift wird allen beigebracht, die andere aber lernen nur die Priester von ihren Vätern in den Mysterien.

Die Ägypter besitzen zwei Schriften: Die eine, »demotisch« genannt, lernen alle; die andere wird die »heilige« genannt. Bei den Ägyptern verstehen sie allein die Priester, die sie von den Vätern in den Mysterien lernen.²²

Die Mysterien erscheinen als eine Institution des Lernens, und zwar des Erlernens der heiligen, das heißt der hieratischen und der Hieroglyphenschrift. Schreibenlernen wird zur Initiation.

Plotins Schüler Porphyrius gibt in seiner Lebensgeschichte des Pythagoras davon die präziseste Beschreibung, die überhaupt aus dem Altertum überliefert ist. Pythagoras, berichtet er, sei bei seinem Aufenthalt in Ägypten mit den Priestern zusammen gewesen, habe die ägyptische Sprache erlernt und sich in die drei Gattungen der ägyptischen Schrift einweihen lassen: die epistolographische, die hieroglyphische und die symbolische Schrift. Die hieroglyphische Schrift bezeichne das Gemeinte durch Abbildung (*kata mimesin*), die symbolische deute es durch gewisse allegorische Rätsel (*kata tinas ainigmous*) an.²³ Clemens von Alexandrien beschreibt das Curriculum eines ägyptischen Schreiberlehrlings.²⁴ Als erstes erlerne dieser die epistologische Schrift,²⁵ sodann die priesterliche oder »hieratische« Schrift und zuletzt die hieroglyphische. Die Hieroglyphenschrift bezeichne das Gemeinte durch Symbole, von denen es drei Arten gebe: einfach abbildende oder »kyriologische«, übertragene oder »tropische« und schließlich allegorische oder »ägnigmatische. Clemens v. Alexandrien und Porphyrios erklären ganz explizit die verschiedenen Stufen des Schrifterwerbs vom Demotischen zur Sakralkursive und weiter zur Hieroglyphenschrift als Stufen eines Einweihungsweges.

Porphyrios und Clemens sprechen nicht von zwei, sondern sogar von drei verschiedenen Schriften. In der Spätzeit war zu den Hieroglyphen und ihrer Kursive, die wir »hieratisch« nennen, das Demotische hinzuge-

²² Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* III 3, siehe Assmann – Assmann 2003, 33.

²³ Porphyrius, *De Vita Pythagorae* (de Places 1982, 41). Für »bezeichnen« verwendet Porphyrios das Verb *kyriologeîn*, für »andeuten« das Verb *allegoreîn*.

²⁴ Clemens von Alexandria, *Stromata* V 4,20,3 (Stählin 1985, 339). Siehe dazu Derchain 1991.

²⁵ Die griechischen Ausdrücke »epistolisch« bzw. »epistolographisch« geben die ägyptische Bezeichnung der demotischen Schrift *zh n š't*, »Briefschrift«, wieder.

treten, eine extrem kursive Schrift zur Wiedergabe der Umgangssprache. Entscheidend war aber wohl vor allem, dass sich die Hieroglyphenschrift durch eine Verzehnfachung ihres Zeichenbestandes in der griechisch-römischen Zeit enorm verkompliziert und tatsächlich ängstliche Züge angenommen hatte. Darauf komme ich noch zurück.

Das Demotische wird nun auch von den Ägyptern mit einem eigenen Terminus von den ›Gottesworten‹, der Hieroglyphenschrift abgesetzt. Es heißt ›Brief- oder Dokumentenschrift‹, griechisch *epistoliké*. Schon Herodot hatte die beiden traditionellen Schriften als *hieratiké* und *demotiké* bezeichnet und die Unterscheidung nicht mit Stein und Papyrus, sondern mit heilig und profan in Verbindung gebracht.

An die Unterscheidung zwischen Steinschrift und Schreibschrift knüpft sich nun aber bei den Griechen eine Deutung, die in der abendländischen Tradition bis zu Champollion beherrschend und kulturgeschichtlich enorm einflussreich geworden ist.

Die Existenz zweier Schriftsysteme erklärte man sich nämlich nicht nur mithilfe der Unterscheidungen zwischen dem Heiligen und dem Profanen, Priestern und Laien, sondern auch mit der Antithese von Geheimnis und Öffentlichkeit.

Dieser grammatologische Diskurs in griechischer Sprache bildete die Grundlage für die Deutung der ägyptischen Kultur als einer doppelten Kultur oder Religion im 17. und 18. Jh. In der Verwendung zweier verschiedener Schriften drückte sich in den Augen der Griechen eine Kluft in der ägyptischen Gesellschaft aus, zwischen den eingeweihten Weisen auf der einen Seite und dem Rest der schriftkundigen Gesellschaft auf der anderen. Das ist die ›doppelte Philosophie‹ der Ägypter, wie sie Heliodor und andere beschrieben und wie sie dann im 17. und 18. Jh. die Ägyptenphantasien der Geheimgesellschaften, der Freimaurer, Rosenkreuzer und Illuminaten beflügelte: eine volkstümliche oder exoterische und eine exklusive oder esoterische Schrift, eine für das Volk, die andere für die Weisen.²⁶

Die Hieroglyphen galten also nicht nur als Kommunikationssystem, sondern vor allem als eine Kodifizierung geheimen Wissens und göttlicher Weisheit. Diese Schrift galt als natürlich bzw. ›motiviert‹, während die kursive, vermeintliche Alphabetschrift als konventionell bzw. ›arbiträr‹ galt. Auch diese bis heute wichtige Unterscheidung wurzelt im grammatologischen Diskurs der Griechen über die altägyptische Kultur.

²⁶ Assmann 2010.

Worum ging es aber nun in der esoterischen, hieroglyphischen Kommunikation der Eingeweihten? Wie die Schrift des Horapollon, die 1419 in einem Kloster auf der Insel Andros entdeckt und nach Florenz gebracht wurde, als Schlüssel zur Entzifferung der Schrift, so galt das *Corpus Hermeticum*, das 1463 nach Florenz und auf das Schreibpult von Marsilio Ficino gelangte, als Schlüssel zum Verständnis des Inhalts. Es handelte sich um ein Konvolut von 16 theologisch-philosophischen Traktaten, die dem Weisen Hermes Trismegistos und damit dem höchsten Altertum, lange vor Platon und sogar Mose zugeschrieben wurden.²⁷ Marsilio Ficino stellte sogleich seine Platon-Übersetzung hintan und machte sich an die Übersetzung der hermetischen Schriften ins Lateinische. Die Quintessenz der hermetischen Lehre lässt sich in der Formel ›*Hen to pan*‹, das All-Eine, zusammenfassen, eine Art mythologischem Pantheismus. In diesem Rahmen wird Kosmologie zu Theologie und wissenschaftliches Wissen nimmt die Eigenschaften theurgischen und magischen Wissens an, da es mit den der Natur immanenten göttlichen Kräften umgeht. Dieser praktische Zweig des Hermetismus ist als ›Alchemie‹ bekannt. Giordano Bruno unterstrich die magischen und mnemonischen Potentiale der Hieroglyphen im Vergleich zur Alphabetschrift:

Von dieser Art waren die ... Hieroglyphen oder ›Heiligen Charaktere‹ bei den Ägyptern, bei denen anstelle der einzelnen bezeichnenden Zeichen [*designanda*] bestimmte Bilder aus den Dingen der Natur oder aus anderen Teilen genommen wurden. Solche Schriften und Sprachen kamen in Gebrauch, da durch sie die Ägypter Unterredungen mit den Göttern zum Zwecke der Ausführung wunderbarer Dinge anstrebten. Danach sind durch Teut oder einen anderen die Buchstaben erfunden worden der Art, wie wir sie noch heute in anderer Absicht verwenden. Dadurch ist der größte Schaden am Gedächtnis, an der göttlichen Wissenschaft und an der Magie entstanden.²⁸

Durch diese Verbindung zwischen Hieroglyphen und Hermetismus gewann das Studium der Hieroglyphen über seine grammatologischen, semiotischen und künstlerischen Aspekte hinaus eine starke und weitreichende *theologische* Dimension. Das trat mit besonderer Virulenz in der

²⁷ *Corpus Hermeticum* (Nock – Festugière 1945–1954). Neuere kommentierte Übersetzungen bei Copenhaver 1992 und Colpe – Holzhausen 1997.

²⁸ Giordano Bruno, *De Magia* (Op. lat., vol. III, 411–412), zitiert nach von Samsonow 1995, 127 f. Vgl. Yates 1964, 263.

Debatte um Pantheismus, Atheismus und Monotheismus hervor – alle diese Begriffe wurden im Kontext des Hieroglyphendiskurses zuallererst entwickelt –, die sich im Zuge des englischen Deismus und im Anschluss an die Publikation von Spinozas *Ethik* mit ihrer verstörenden Formel *deus sive natura* entwickelt hatte. Das Bild des alten Ägypten und seiner Mysterien gewann dadurch ganz neue Farben. Die ägyptische Geheimtheologie wurde jetzt als eine Art Spinozismus ante Spinozam gedeutet, und da der Spinozismus von der offiziellen Religion verteufelt wurde, erschien die Parallele zwischen dem alten Ägypten und dem modernen Europa nur noch enger.

Man stellte sich also vor, dass die kursive Schreibschrift in Ägypten der normalen, profanen Kommunikation diene, während die Steinschrift einer magischen Geheimkommunikation mit den göttlichen Kräften der Natur vorbehalten war. In dem unverkennbaren Weltbezug der hieroglyphischen Bilder sah man eine magische Korrespondenz mit der Natur und die Konvergenz von natürlicher Schrift und natürlicher Theologie.

Das war natürlich Unsinn und hat die Entzifferung der Hieroglyphenschrift lange behindert. Trotzdem hatte diese Legende einen wahren Kern. Tatsächlich hatte sich die Hieroglyphenschrift in der griechisch-römischen Zeit zu einer reinen Tempelschrift entwickelt. In der profanen Welt verwendete man griechisch und demotisch. Darüber hinaus entwickelte jetzt jeder große Tempel aus einem, wie schon erwähnt, auf das Zehnfache angewachsenen Font von über 10.000 Hieroglyphen sein eigenes Schriftsystem, sodass das Erlernen dieser Schrift nun wirklich kreative Phantasie und jahre-, vielleicht jahrzehntelange Übung erforderte. Zweitens hatten die Ägypter selbst sich von dieser Schrift die Vorstellung gebildet, es handle sich um eine reine Symbolschrift, die sich ohne Umweg über die Sprache unmittelbar auf die Dinge der Welt und ihre Geheimnisse bezieht. Vor allem aber beruht die Idee vom reinen Sinnbezug der Hieroglyphen auf einer Auffassung, die in einem Verfahren zum Ausdruck kommt, das man in Analogie zu Etymologie ›Etymographie‹ nennen könnte.²⁹ Wenn die Ägypter über die Bedeutung eines Wortes nachdenken, gehen sie meist von der Schreibung aus. Im demotischen Mythos vom Sonnenauge finden sich mehrere Zeichenerklärungen nach der etymographischen Methode des Horapollon: »Wenn man das Wort ›Honig‹ schreiben will, zeichnet man ein Bild der Nut mit einem Schilf in ihrer Hand; sie ist nämlich diejenige, welche die ober-

²⁹ Assmann 2003, 37–63; Assmann 2012.

und unterägyptischen Tempel reinigt, wenn sie neugegründet werden«. »Wenn man das Wort ›Jahr‹ schreiben will, zeichnet man das Bild eines Geiers, weil sie [die mit dem Geier geschriebene Göttin] die Monate werden läßt. Die Urgöttin ist diejenige, die alles werden läßt, [was auf] Erden ist: Aus ihr ist alles entstanden«. Die Aussage: »Man nennt auch die Biene ›Königin‹« bezieht sich auf die Schreibung des Königstitels bjt mit der Biene. Weitere Hieroglyphenerklärungen finden sich im Kanopusdekret und im Papyrus Jumilhac. So heißt es dort in Bezug auf die drei Einkonsonantenzeichen j – n – p, mit denen der Gottesname ›Anubis‹ geschrieben wird: »Was das ›J‹ angeht, so ist es der Wind; das ›N‹ ist das Wasser; das ›P‹ ist der Berg«. An einer anderen Stelle wird erzählt, wie sich der Götterfeind Baba selbst durch einen Axthieb getötet hat, wobei die Götter sagten: »›Seine Waffe ist in seinem Kopf‹, und so entstand das Wort *chefti* (›Feind‹)«. Es wird geschrieben mit dem Zeichen eines Gefallenen, der sich selbst mit der Axt den Schädel gespalten hat (*heauton timōroumenos*). Was hier ›entstand‹, war also nicht das Wort, sondern das Schriftzeichen – ein geradezu schlagender Beweis für etymographisches Denken. Beim Wort *chefti* (›Feind‹) dachte der Ägypter nicht an die Etymologie des Wortes (von *cheft*, ›gegenüber‹, also wie deutsch ›Gegner‹, griech. *enantios*, frz. *adversaire*), sondern an dessen Schreibung.

Im Licht dieser spätägyptischen grammatologischen Texte versteht man zwei Dinge besser: Erstens, dass es die Ägypter selbst waren, die in ihrem etymographischen, von der Schreibung ausgehenden Denken die Deutung der Hieroglyphenschrift als einer reinen Bilder- und Symbolschrift vertraten und die Griechen damit beeindruckten, und zweitens versteht man die Gründe, warum sie so konsequent an der realistischen Bildlichkeit ihrer Schriftzeichen festhielten. In ihren Augen war es ja absolut entscheidend, das dargestellte Ding, z. B. einen stürzenden Menschen, der sich selbst mit einer Axt den Schädel einschlägt, und alle damit verbundenen Assoziationen zu erkennen, um das Schriftzeichen zu verstehen.

So war der Hieroglyphendiskurs, der sich um die symbolische Bedeutung der Schriftzeichen drehte, schon in Ägypten selbst entstanden in der Endphase der altägyptischen Kultur, als sich Hieroglyphen und Kursive weit auseinanderentwickelten. Also nicht erst in Griechenland, sondern in Ägypten selbst schlägt meines Erachtens die Geburtsstunde des abendländischen Hieroglyphendiskurses, der auf genau diesem

Unterschied zwischen Bilderschrift und abstrakter Schrift beruht.³⁰ Die Ägypter haben diese Unterschiede und Unterscheidungen in ihren erst zwei, dann drei verschiedenen Schriftsystemen praktiziert, die Griechen haben sie theoretisiert, und das Abendland hat sie diskutiert, bis heute, wo wir über die Wende oder Rückwende von der Sprachlichkeit zur Bildlichkeit nachdenken. Meine These ist also, dass sich in der spätägyptischen Kultur selbst bereits die Ansätze zu jener grammatologischen Debatte entwickelten, die die Griechen dann theoretisch entfalteten und die bei ihrer Wiederaufnahme in der Renaissance schließlich die abendländische Kunst und Philosophie bis heute prägte. Als so unzutreffend sich auch immer die Einschätzung der Hieroglyphen als einer sprachunabhängigen Bilderschrift nach Champollions Entzifferung erwiesen hat, sie ist ein wichtiger Beitrag zur Grammatologie – der Lehre von den Beziehungen von Wort und Bild, Wort und Schrift, Wort und Stein und ist keine griechische Phantasie, sondern ein genuin ägyptischer Ansatz grammatologischer Reflexion.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Gemeinfrei.

Abb. 2, Taf. 1 bpk / Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB / Sandra Steiß.

Abb. 3 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux.

Abb. 4, Taf. 2 Peter Böttcher, IMAREAL Krems.

Abb. 5 Nach A. Gardiner, *Egyptian Grammar. Being an Introduction to Egyptian Hieroglyphs*. Oxford 2001, Pl. II.

Abb. 6, Taf. 3 © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Christian Decamps.

Abb. 7, Taf. 4a CC BY 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Necheb_Felsen_grab_Ahmoese_19.jpg (Oltau).

Abb. 8 Nach J. Assmann, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*. München 2003, Abb. 48.

30 Assmann – Assmann 2003.

LITERATURVERZEICHNIS

- Armstrong 1988** Armstrong, Arthur Hilary: Platonic Mirrors. In: Spiegelung in Mensch und Kosmos [Vorträge, gehalten auf der Eranos-Tagung in Ascona vom 20. bis 28. August 1986]. Frankfurt 1988, 147–182.
- Assmann 1993** Assmann, Aleida: Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift. In: Huber, Jörg – Müller, Alois Martin (Hrsg.): Raum und Verfahren. Interventionen 2. Basel 1993, 133–155.
- Assmann 1988** Assmann, Jan: Stein und Zeit. Das ›monumentale Gedächtnis‹ der altägyptischen Kultur. In: Assmann, Jan – Hölscher, Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt 1988, 87–114.
- Assmann 1999** Assmann, Jan: Ägyptische Hymnen und Gebete. 2. Aufl. Fribourg; Göttingen 1999.
- Assmann 2003** Assmann, Jan: Etymographie: Zeichen im Jenseits der Sprache. In: Assmann – Assmann 2003, 37–63.
- Assmann 2010** Assmann, Jan: Religio Duplex. Ägyptische Mysterien und europäische Aufklärung. Berlin 2010.
- Assmann 2012** Assmann, Jan: Schriftbildlichkeit – Etymographie und Ikonographie. In: Krämer, Sybille – Cancik-Kirschbaum, Eva – Totzke, Rainer (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin 2012, 139–145.
- Assmann 2015** Assmann, Jan: Exodus. Die Revolution der Alten Welt. München 2015.
- Assmann – Assmann 2003** Assmann, Aleida – Assmann, Jan (Hrsg.): Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation 8. München 2003.
- Assmann – Kucharek 2008** Assmann, Jan – Kucharek, Andrea: Ägyptische Religion I, Totenliteratur. Frankfurt 2008.
- Assmann – Kucharek 2018** Assmann, Jan – Kucharek, Andrea: Ägyptische Religion II, Götterliteratur. Berlin 2018.
- Barasch 1992** Barasch, Moshe: Icon: Studies in the History of an Idea. New York; London 1992.
- Bergmann 1968** Bergmann, Jan: Ich bin Isis. Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isis-Aretalogien. Acta Universitatis Upsaliensis, Historia Religionum 3. Uppsala 1968.
- Boas 1993** Boas, George: The Hieroglyphics of Horapollo. Princeton 1993.
- Colpe – Holzhausen 1997** Colpe, Carsten – Holzhausen, Jens: Das Corpus Hermeticum Deutsch. Übersetzung, Darstellung und Kommentierung in drei Teilen. Stuttgart-Bad Cannstatt 1997.
- Copenhaver 1992** Copenhaver, Brian P.: Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation with notes and introduction. Cambridge 1992.

- Derchain 1991** Derchain, Philippe: Les hiéroglyphes à l'époque ptolémaïque. In: Baurain, Claude u. a. (Hrsg.): *Phoinikeia Grammata*. Liège 1991, 243–256.
- Dziobek 1998** Dziobek, Eberhard: *Die Denkmäler des Vezirs User-Amun*. Heidelberg 1998.
- Ehrhardt 1959** Ehrhardt, Arnold A. T.: *Politische Metaphysik von Solon bis Augustin I*. Tübingen 1959.
- Gardiner 1947** Gardiner, Alan Henderson: *Ancient Egyptian Onomastica*, vol. 1: Text. Oxford 1947.
- Goodenough 1979** Goodenough, Erwin Ramsdell: Die politische Philosophie des hellenistischen Königtums. In: Kloft, Hans (Hrsg.): *Ideologie und Herrschaft in der Antike*. Darmstadt 1979, 27–89.
- Harder 1964** Harder, Richard: *Plotins Schriften*, Bd. III. Hamburg 1964.
- Hornung 1979** Hornung, Erik: *Das Totenbuch der Ägypter*. Zürich 1979.
- Kristeller 1973** Kristeller, Paul Oskar: *Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini Florentini philosophi Platonici Opuscula inedita et dispersa*, 2 Bände. Florenz [1937–45] Nachdr. 1973.
- Marestaing 1913** Marestaing, Pierre: *Les écritures égyptiennes et l'antiquité classique*. Paris 1913.
- Markl 2007** Markl, Dominik: *Der Dekalog als Verfassung des Gottesvolkes. Die Brennpunkte einer Rechtshermeneutik des Pentateuch in Exodus 19–24 und Deuteronomium 5*. Freiburg i.Br. 2007.
- Merkelbach 1995** Merkelbach, Reinhold: *Isis Regina – Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*. Stuttgart; Leipzig 1995.
- Neurath 2010** Neurath, Otto: *From Hieroglyphics to Isotype. A visual Autobiography*. Hrsg. v. Matthew Eve und Christopher Burke. London 2010.
- Nock - Festugière 1945–1954** *Corpus Hermeticum*, hg. und übersetzt von A. D. Nock und A.-J. Festugière, 4 Bde. Paris 1945–1954.
- Oldfather 1933** Diodorus of Sicily, Books I and II, 1–34 hg. und übers. C. H. Oldfather. Cambridge, Mass. 1933.
- Peek 1930** Peek, Werner (Hrsg.): *Der Isishymnus von Andros und verwandte Texte*. Berlin 1930.
- de Places 1982** Porphyrius, *De Vita Pythagorae*, ed. E. de Places, Collection Budé. Paris 1982.
- Regni - Zanco 1996** Horapollon, I Geroglifici. Introduzione, traduzione e note di Mario Andrea Regni e Elena Zanco. Mailand 1996.
- von Samsonow 1995** von Samsonow, Elisabeth: Giordano Bruno. Köln 1995.
- Sbordone 1940** Horapollinis Nilotici Hieroglyphica Libri II, hg. v. F. Sbordone. Neapel 1940.
- Stählin 1985** Clemens von Alexandria, *Stromata I–VI*. hg. v. O. Stählin, neu hg. v. L. Früchtel, 4. Aufl. mit Nachträgen von U. Treu. Berlin 1985.
- Thissen 2001** Thissen, Heinz-Josef: *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, Bd. 1: Text und Übersetzung. Leipzig; München 2001.
- Totti 1985** Totti, Maria: *Ausgewählte Texte der Isis- und Sarapisreligion*. *Subsidia epigraphica* 12. Hildesheim 1985.

Vernus 1991 Vernus, Pascal: Les ›decrets‹ royaux (*zwd nszw*). L'énoncé d'auctoritas comme genre. In: Schoske, Sylvia (Hrsg.): Akten des vierten internationalen Ägyptologenkongresses, München 1985. Hamburg 1991, 239–246.

Wind 1958 Wind, Edgar: Pagan Mysteries in the Renaissance. New Haven 1958.

Yates 1964 Yates, Frances: Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. Chicago 1964.

Žabkar 1988 Žabkar, Louis V.: Hymns to Isis in her Temple at Philae. Hanover 1988.

LOTHAR LEDDEROSE

WORT UND STEIN IN CHINA¹

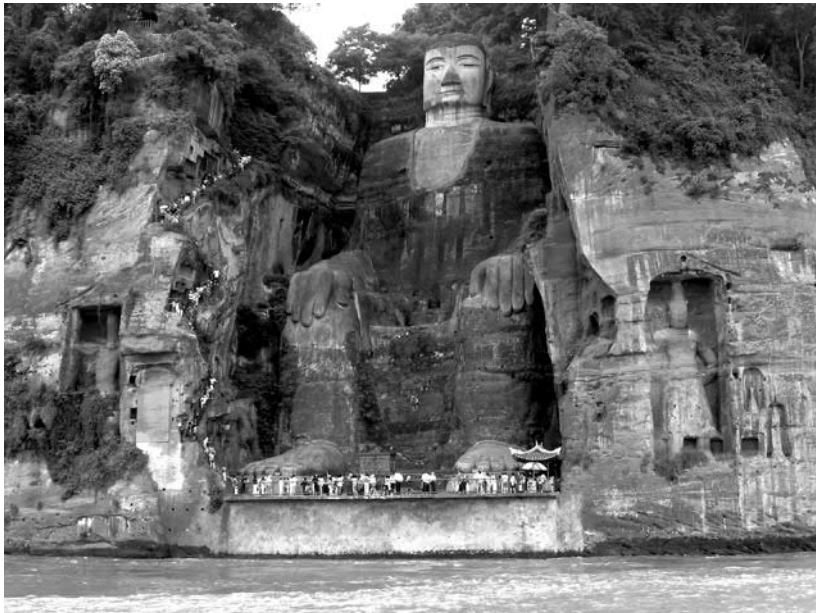
ABSTRACT

So wie man in China vor einer steinernen Skulptur des Buddha beten kann, kann man auch vor einem in Stein gemeißelten Schriftzeichen »Buddha« beten. Das Schriftzeichen vergegenwärtigt den Buddha, es hat visuell und physisch Teil an seiner Realität. Das Verhältnis von geschriebenem Wort und der Sache, die es bezeichnet, ist eben in der logographischen Schrift Chinas ein fundamental anderes als in einer alphabetischen, phonetischen Schrift.

So wie eine christliche Kirche die Reliquie eines Heiligen enthält, birgt jede Pagode eine Reliquie des Buddha. Wenn keine Reliquien zur Verfügung stehen, können seine geschriebenen oder gedruckten Worte genommen werden. Auch sie sind eine Form seines Leibes. Im 8. Jh. begannen Jünger des Buddha in Sichuan zwei Millionen Schriftzeichen seiner Predigten in Stein zu meißeln. In ihnen war er noch gegenwärtig, nachdem er ins Nirvana eingegangen war.

So wie das römische Reich brach auch das chinesische Kaiserreich in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung (und auch bisweilen später noch) in mehrere Teile, konnte aber, anders als Europa, immer wieder politisch geeint werden. Ein wesentlicher Grund dafür war das Schriftsystem. Seine Zeichen sind seit zwei tausend Jahren im Wesentlichen die gleichen geblieben und konnten überall im Reich gelesen und verstanden werden.

¹ Dies ist der gekürzte Text des Vortrags. Der Vortragsstil wurde beibehalten.



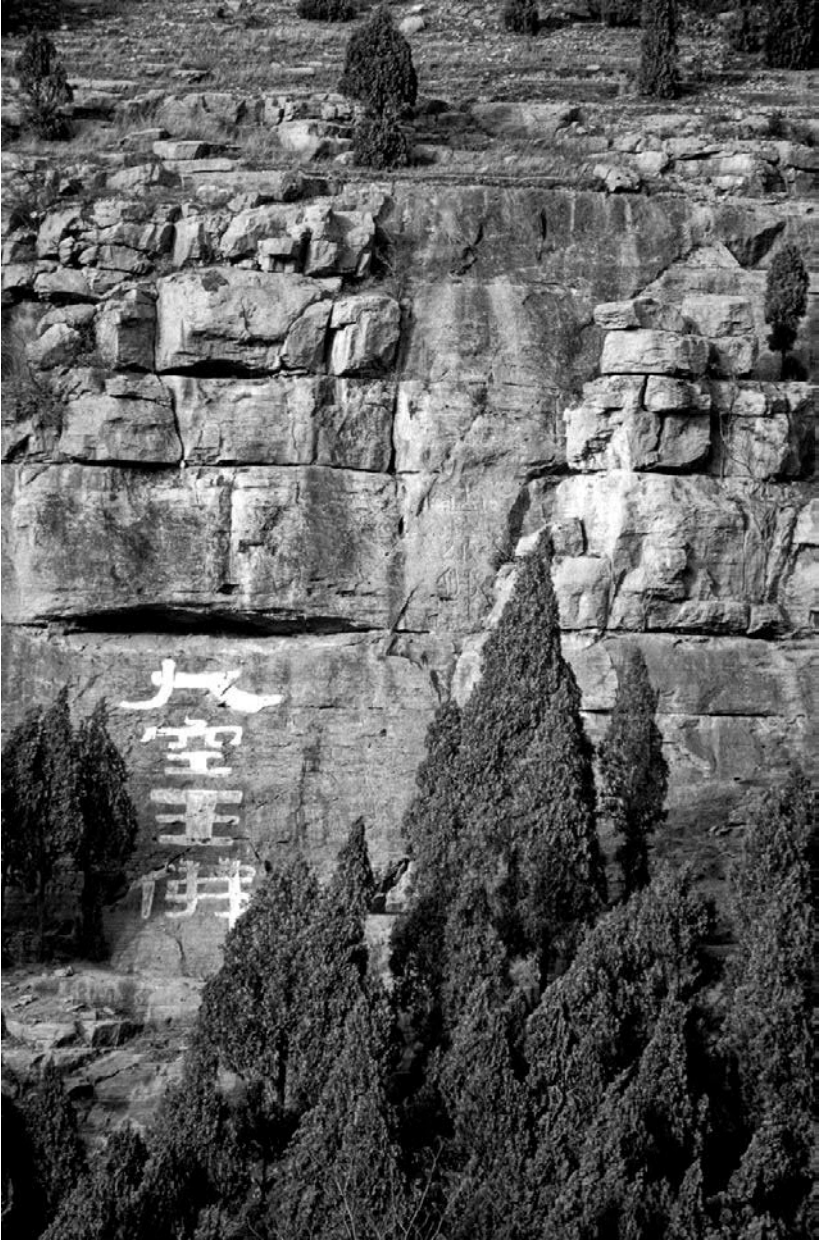
1 Der Große Buddha am Berg Le, Sichuan, 8. Jh. (siehe auch Tafel 4b)

Um 730 n. Chr. haben fromme Buddhisten eine Kolossalstatue des Buddha Maitreya auf dem Berg Le in Sichuan aus dem Fels geschlagen (Abb. 1). Dieser eigentlich unauffällige und bis dato unbekannte Berg in Sichuan wurde damit ein Symbol religiöser Kraft, aber zugleich auch eine Quelle dieser Kraft. Hier ist der Buddha gegenwärtig, er kann physisch erfahren und verehrt werden, und von hier strahlt seine numinose Potenz aus.

In einem abgelegenen Teil der Provinz Shandong findet sich ein um 560 in den Fels gemeißelter Buddha. Dieser ist jedoch nicht in menschlicher Gestalt vergegenwärtigt, sondern durch Schriftzeichen (Abb. 2). Es ist der Buddha König der Großen Leere (Da kong wang fo). In dieser Felswand ist er anwesend; es ist ein lokaler Buddha, seinen Namen findet man nicht in den buddhistischen Schriften. Indem die Gläubigen den Namen in den Fels geschrieben haben, haben sie den Buddha aus den Tiefen des Kosmos heraufbeschworen und in unsere Welt gebracht.²

Im Unterschied zu monotheistischen Religionen, die nur *einen* Jahve, *einen* Christus, *einen* Allah kennen, kennen die Buddhisten viele, ja un-

2 Ausführlich in Ledderose – Wang 2014, 145–149.



2 Der Buddha König der Großen Leere, Felsinschrift, Shandong, ca. 560



3 Betende in der Gnadenkapelle von Altötting (siehe auch Tafel 5a)

endlich viele Buddhas³. Sie residieren in anderen Weltzeitaltern. Der Buddha unseres Weltzeitalters war der historische Buddha Śākyamuni, der um 400 v. Chr. in Indien lebte. Andere Weltzeitalter mögen vor Millionen von Jahren existiert haben und auch jetzt gibt es zahllose Buddhaländer, irgendwo, Millionen von Kilometern entfernt, jedes mit einem eigenen Buddha. Die buddhistische Vorstellung des Kosmos scheint gar nicht so verschieden von dem, was uns Astronomen heute über das Universum sagen.

Abbildung 3 zeigt Betende vor dem Gnadenbild der Muttergottes in der Wallfahrtskapelle von Altötting. Vergleichbare Situationen gibt es auch in China, wo Gläubige vor Statuen des Buddha beten.

Doch eine Szene wie in Abbildung 4 werden wir im Abendland nicht finden. Diese Gläubigen beten nicht vor einer Statue, sondern vor einem Schriftzeichen. Es ist wieder das Schriftzeichen für Buddha. Für die Betenden vergegenwärtigt es den Buddha, es hat Teil an seiner Realität, visuell und physisch. Offensichtlich ist das Verhältnis von geschriebenem Wort und der Sache, die es meint, also das Verhältnis zwischen Bezeich-

3 Siehe einführend zum Buddhismus Schmidt-Glintzer 2005.



4 Betende Familie vor dem Schriftzeichen ›Buddha‹, Nanputuo Kloster, Xiamen

nendem und Bezeichneten in der logographischen Schrift Chinas ein fundamental anderes als in unserer alphabetischen, phonetischen Schrift.

Michel Foucault beginnt sein ›Les mots et les choses‹ von 1966 damit, dass er sich an das dröhnende Lachen erinnert, welches eine merkwürdige Klassifizierung von Tieren in einer »gewissen chinesischen Enzyklopädie« bei ihm und seinem Freund ausgelöst hat.⁴ Die scheinbar sinnlosen Kategorien führen ihn zum Thema seines Buches, nämlich dem Zusammenhang zwischen Worten und Dingen. Statt sich über China zu belustigen, hätte der französische Intellektuelle es schon vor über einem halben Jahrhundert besser wissen können. China schreibt anders; dort ist auch das Verhältnis zwischen ›les mots‹ und ›les choses‹ ein anderes.

DER HAIN DES LIEGENDEN BUDDHA

Ein anderes Beispiel: der fundamentale Unterschied zwischen Mensch und Tier ist das Bewusstsein von der Endlichkeit des Lebens. Viel von dem, wenn nicht alles, was wir Kultur nennen, erwächst aus diesem Bewusstsein. Eine der Hauptfunktionen von Religion – und auch hier vereinfache ich – ist es, uns zu helfen, den Tod zu bewältigen. Das Kreuz, das ubiquitäre Symbol des Christentums, erinnert uns an den Tod, wo immer wir es sehen, zum Beispiel in Grünewalds Isenheimer Altar vom Anfang des 16. Jh.

Auch der Buddhismus kennt eine Ikonographie des Todes. Eine im 8. Jh. auf der Nordseite eines Tales in Sichuan, im so genannten Hain des Liegenden Buddha (Wofu yuan), aus dem Fels gehauene, über 20 Meter lange Kolossalstatue zeigt den historischen Buddha Śākyamuni im Augenblick seines Todes (Abb. 5).⁵ Aber während Grünewald den verletzten, leidenden, sterblichen Leib Christi zeigt, bedeckt ein Gewand den Leib des Buddha und sein Gesichtsausdruck ist gelassen.

Doch beide Bildformeln, Christus am Kreuz und der liegende Buddha, vermitteln die Botschaft, dass der Tod überwunden werden kann. Der Leib Christi wird auferstehen und in den Himmel auffahren, wie eine andere Tafel des Isenheimer Altars zeigt, und auch der Buddha stirbt nicht. Zwar wird sein Leib verbrannt werden, aber durch den Tod hindurch geht er ein ins Nirvana, in die Sphäre der endgültigen Freiheit.

⁴ Foucault 1966, 7.

⁵ Ausführlich in Ledderose – Sun 2014, 17–37.



5 Kolossalstatue im Hain des Liegenden Buddha, Sichuan, 8. Jh. (siehe auch Tafel 5b)

Natürlich gibt es zwischen der buddhistischen und christlichen Ikonographie des Todes noch vielerlei andere Unterschiede. Der wesentliche Unterschied im Hain des Liegenden Buddha ist die Rolle der Schrift. Die anthropomorphe Statue des Buddha findet ihre komplementäre Ergänzung in nicht-gegenständlicher Schrift vor allem auf der Südseite des Tals.

Dort wurden Dutzende von würfelförmigen Höhlen in den Berg gehauen; in ihre Wände sind Texte von Sutren, also von den Predigten des Buddha, eingemeißelt (Abb. 6). Etwa zwei Millionen Schriftzeichen waren geplant. Der längste und prominenteste Text ist das *Nirvana Sutra*, welches sich mit dem Tod des Buddha – und das bedeutet natürlich mit dem Tod überhaupt – beschäftigt. Es umfasst etwa 280.000 Schriftzeichen.

Abbildung 7 zeigt ein Detail der Wand in einer solchen Höhle mit dem eingemeißelten Text.⁶ Die Schriftzeichen messen etwa zwei Zentimeter im Quadrat. Die gesamte Wand enthält ca. 10.000 Schriftzeichen.

Das Christentum kennt bekanntlich vielfältige theologische Definitionen des *corpus Christi*. Es gibt nicht nur den sterblichen Leib Jesu,

6 Ebd., 29 Abb. 46.



6 Grotten im Hain des Liegenden Buddha, Sichuan, 8. Jh.

sondern auch den verklärten Leib. Christi Leib ist gegenwärtig im Abendmahl und auch die Kirche selbst kann als *corpus Christi* bezeichnet werden. Doch manifestiert sich der Leib Christi nie als Schrift.

Auch im Buddhismus ist der Leib des Buddha ein Gegenstand von vielfältigen Diskursen. Der historische Buddha Śākyamuni war nur eine mögliche Form des Leibes des Buddha. Es gibt auch Darstellungen des Buddha jenseits von Raum und Zeit, die denen des verklärten Leibes



7 Eingemeißelter Sutrentext in der Wand der Grotte 46 im Hain des Liegenden Buddha, Detail, Sichuan, 8. Jh.

Christi vergleichbar sind. Doch der Leib des Buddha kann auch die Gestalt von Schrift annehmen. Auch die im Hain des Liegenden Buddha eingemeißelten Texte sind eine Form seines Leibes.

Schrift als Leib des Buddha findet man auch in Pagoden. Eine Pagode symbolisiert das Grab des Buddha und sollte deshalb eine Reliquie von ihm enthalten. So findet sich zum Beispiel in der Krypta unter der Pagode des Famen Klosters in Shaanxi aus dem 9. Jh. ein Reliquien-depositum.⁷

Es besteht aus sieben aus kostbaren Materialien hergestellten, ineinander gesteckten Kästen. Der innerste hat die Form einer Miniaturpagode über quadratischem Grundriss; in ihm ist die Reliquie aufbewahrt. Es heißt, es sei ein Fingerknochen des historischen Buddha (Abb. 8).

Bekanntermaßen sind auch in christlichen Kirchen, oft in einer Krypta oder unter dem Altar, Reliquien deponiert. Diese sind allerdings nicht Reliquien von Christus selbst, denn er ist in den Himmel aufgefahren, sondern von Heiligen, so wie zum Beispiel die Reliquien der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom.

⁷ Reiches Bildmaterial in Han 1999, 71–72.



8 Reliquienkasten mit Knochenreliquie des Buddha, Kloster Famensi, Shaanxi, 9. Jh.

Der Buddhismus kennt jedoch keine Reliquien von Heiligen, sondern nur die des Buddha Śākyamuni. Nachdem sein Leib verbrannt worden war, konnten 84.000 Reliquien aus der Asche geborgen werden. Trotz dieser unglaublichen Zahl standen in späteren Jahrhunderten, insbesondere in Ostasien, kaum noch ursprüngliche Reliquien zur Verfügung. Die Fingerreliquie im Famen Kloster ist eine große Ausnahme. Angesichts dieser prekären Situation übernahmen nun Texte des Buddha die Funktion seiner Reliquien.

Ein Beispiel sind die eine Million Miniaturpagoden aus Holz, die die japanische Kaiserin Kōken Tenno in den Jahren 764 bis 770 dreheln ließ (Abb. 9). Jede Miniaturpagode enthält ein gedrucktes Sutra. Vier davon sind in der Abbildung zu sehen. Sie sind der Leib des Buddha. Eine Million Drucke, mehr als sieben Jahrhunderte vor Gutenberg!⁸

Im Hain des Liegenden Buddha sind die Sutren zwar nicht in Pagoden geborgen, sondern, wie wir gesehen haben, in Höhlen. Doch architektonisch gleichen diese Höhlen profanen Gräbern wie man sie in der

8 Hierzu u. a. Ledderose 2000, 151.



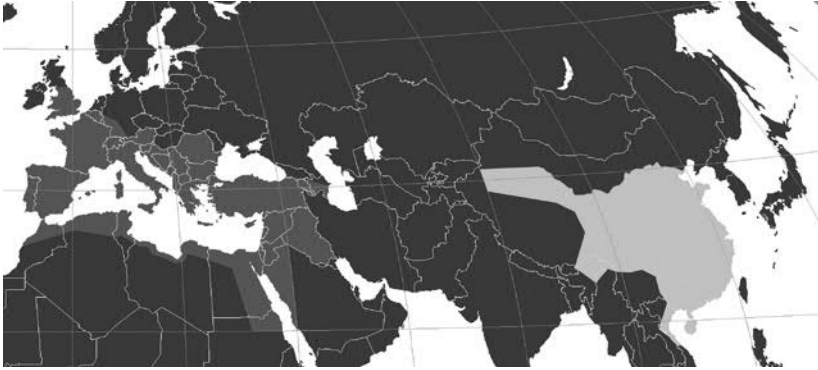
9 Miniaturpagode mit Sutren aus dem Kloster Hōryūji, Nara, 764–770. British Library

Region Sichuan kannte. Sie sind in eine vertikale Felswand eingelassen, und ihre quadratischen Eingänge haben eine mehrfache Laibung. In ihnen wird der Leib von Verstorbenen aufbewahrt. So wie in diesen Gräbern, so ist in den Höhlen der Leib Buddhas aufbewahrt. Auch nachdem er unsere Welt verlassen hat, bleibt er in den eingemeißelten Schriften anwesend.

SCHRIFT UND POLITIK

Die Karte in Abbildung 10 zeigt den eurasischen Kontinent um 100 n. Chr., mit den stark vereinfachten Umrissen des Römischen Reiches im Westen und des chinesischen Reiches der Han Dynastie im Osten. Obwohl ihre Bewohner so gut wie nichts voneinander wussten, bestanden doch zwischen beiden Kaiserreichen erstaunliche Ähnlichkeiten.⁹ Beide Reiche hatten eine Größe von etwa vier Millionen Quadratkilometern,

⁹ Siehe z. B. Mutschler – Mittag 2008.



10 Schematische Landkarte Eurasiens, um 100 n. Chr.

und auch die Bevölkerungszahl war vergleichbar. Laut einer Volkszählung im Jahre 157 hatte China damals 56.486.856 Einwohner.¹⁰ In Rom waren die Statistiken nicht so unglaublich genau, aber es sollen 55 bis 60 Millionen gewesen sein.¹¹

Beide Imperien wurden von einem Kaiser autokratisch regiert. Er stützte sich auf einen schlanken Verwaltungsapparat, der überall im Reich nach den gleichen Prinzipien und mit einem einheitlichen Recht arbeitete. Die gleichen Maße und Münzen waren überall gültig, und ein gut ausgebautes Straßennetz verband die Zentrale mit den ferner liegenden Provinzen sowie die Provinzen untereinander. Eine gemeinsame Sprache und Schrift garantierten den kulturellen und politischen Zusammenhalt.

Sowohl Rom wie China expandierten militärisch mit mächtigen Infanterieheeren, die in disziplinierter Schlachtformation agieren konnten. Beide Reiche grenzten auf einer Seite an ein Weltmeer – hier der Atlantik, dort der Pazifik – und von dort drohten keine militärischen Gefahren. Auf der gegenüberliegenden, der Landseite jedoch, wurden die Grenzen immer wieder durch Völkerschaften von außerhalb des Reichsgebiets bedroht.

Um sich gegen die Übergriffe dieser sogenannten Barbaren zu schützen, errichtete man Grenzbefestigungen von vielen hundert Kilometern Länge, hier den Hadrianswall, den Limes und weitere Grenzen, auch auf

10 Siehe einführend zum chinesischen Kaiserreich Franke – Trauzettel 1968.

11 Frier 2000, 811–814.

der Krim und in Syrien, und dort die verschiedenen Stränge der Chinesischen Mauer.

Dennoch konnten beide Imperien dem Druck der Völker aus der innerasiatischen Steppe auf Dauer nicht standhalten. Im Westen waren es u. a. die Reiterhorden der Hunnen, im Osten die der Xiungnu. In beiden Fällen war dies einer der Gründe, der im 3./4. Jh. zur Teilung der Reiche führte, hier in ein West- und ein Oströmisches Reich, dort in die Nördlichen und die Südlichen Dynastien.

Eine weitere bemerkenswerte Parallele zwischen beiden Weltreichen bestand darin, dass ihr politisches Aufbrechen begleitet war vom Eindringen und der Ausbreitung einer neuen Religion, hier das Christentum, dort der Buddhismus. Es waren Weltreligionen, d. h. sie waren weder an ein bestimmtes politisches Territorium gebunden noch ihre Texte an eine einzige Sprache. Hier gab es heilige Schriften in Hebräisch, Griechisch und Latein, dort in Sanskrit, Pali, Tibetisch und Chinesisch. Beide Religionen waren radikal metaphysisch ausgerichtet, die hiesige Welt galt ihnen als Jammertal.

Der Zerfall der zwei Weltreiche wurde in beiden Fällen von den Zeitgenossen zweifellos als eine negative Entwicklung angesehen, die es wieder rückgängig zu machen gälte. Eine große Frage war, ob die jeweilige neue Weltreligion dabei eine konstruktive Rolle spielen könne. Die Antworten waren in beiden Fällen durchaus gegensätzlich. In Rom gab es einen Nero, der die Christen bis in die Katakomben verfolgte, aber auch einen Konstantin, der im Zeichen des Kreuzes siegte. In China gab es einen Kaiser Taiwu der Wei-Dynastie (424–452), der die erste große Buddhistenverfolgung in Gang setzte, und einen Kaiser Wu der Nördlichen Zhou-Dynastie (561–578), der den Buddhismus ganz ausrotten wollte. Es gab aber auch immer wieder Kaiser, die selbst gläubige Jünger des Buddha wurden und den Buddhismus nach Kräften förderten.

Im 6. Jh. war das Römische Reich weiterhin geteilt, und China war inzwischen in drei Dynastien zerfallen. Doch 589 gelang es Kaiser Wen (581–604) der Sui Dynastie nach dreieinhalb Jahrhunderten der Teilung das Reich wieder zu vereinigen. Obwohl er selbst aus dem Norden stammte, hatte er als gläubiger Buddhist den politisch einflussreichen buddhistischen Klerus des Südens auf seiner Seite. Auch der Mönch, der seinem Sohn persönlich am nächsten stand, sein Beichtvater sozusagen, war ein Mann des Südens.

Die Wiedervereinigung des Römischen Reiches jedoch gelang nicht, und auch alle späteren Versuche waren nicht von Erfolg gekrönt: Karl der Große, Karl V, Napoleon, auch die Diktatoren des 20. Jahrhunderts,



11a In Stein gemeißelter konfuzianischer Text, Abreibung, Detail. Steinfragment im Shanghai Museum, ca. 175 n. Chr.



11b In Stein gemeißelter Text des buddhistischen Yogācārabhūmi-śāstra (Kapitel 97), Abreibung, Detail. Stein im Wolkenheimkloster (Yunjusi), Fangshan, ca. 1093 n. Chr.



11c Steintafel mit Erklärung des Steinsutrentals (Jingshi yu), auf dem Berg Tai, Shandong, 2002

keiner von ihnen brachte eine politische Einheit Europas zustande und durch den Brexit ist die europäische Einigung wiederum prekärer geworden. Doch stellen wir uns einmal vor, das Römische Reich wäre nie untergegangen, es würde heute, nach 2.000 Jahren, immer noch bestehen und das auch immer noch mit der gleichen lateinischen Sprache und Schrift – so ist die Situation in China.

Dass die Wiedervereinigung in China gelang und in Europa nicht, hat natürlich viele Gründe, an erster Stelle wohl die Geographie. Im Zentrum des Römischen Reiches lag ein Meer, welches, auch wenn es *mare nostrum* genannt wurde, politischer und kultureller Diversifikation Vorschub leistete. Auch die größte Bergkette des Kontinents verlief quer durch das Reichsgebiet des Imperiums. Das wog umso schwerer, nachdem sich das Schwergewicht Europas nach Norden verlagert hatte, und die Alpen die geographische Mitte des Kontinents geworden waren. In China mit seiner weitläufigen kohärenten Landmasse und seinen großen Ebenen war das anders.

Ich denke, ein wesentlicher Grund, der die Wiedervereinigung in China ermöglichte, war die unterschiedliche Art zu schreiben. Bereits im Römischen Reich existierten mehrere Schriftsysteme nebeneinander, nicht nur Latein und Griechisch, sondern in bestimmten Gebieten z. B. noch die Hieroglyphen oder die nordwestsemitischen Schriften. Nach-

dem das Römische Reich zerbrochen war, drifteten auch die im ehemaligen Reich gesprochenen Dialekte und Sprachen weiter auseinander. Sprachen verselbständigten sich und konnten auch zu Definitionsmerkmalen politischer Territorien werden. Sie wurden Bausteine in dem so überaus reichhaltigen und wunderbaren Mosaik der europäischen Kultur. Die neuen Sprachen wurden auch geschrieben und zwar alle mit phonetischen Schriftsystemen. Obwohl die meisten Sprachen dafür das lateinische Alphabet nutzen, konnten ihre geschriebenen Texte nur gelesen und verstanden werden von jemandem, der die Phonetik der jeweiligen Sprache bereits beherrschte.

Nicht so in China. Dort gab es nur *ein* einziges großes und umfassendes Schriftsystem, und das hat sich in den letzten 2.000 Jahren kaum geändert. Das möchte ich zum Schluss an drei Beispielen von Schrift in Stein demonstrieren.

Abbildung 11a zeigt das Fragment eines konfuzianischen Textes, der um 175 n. Chr. gemeißelt wurde, Abbildung 11b einen Ausschnitt aus einem buddhistischen Traktat, gemeißelt um 1093 n. Chr., und Abbildung 11c eine Steintafel von 2001, auf der die historische Bedeutung eines Tals auf dem Berg Tai in der Provinz Shandong erklärt wird. Auf der letztgenannten sind die verkürzten Schriftzeichen verwendet, welche seit den 1950er Jahren sukzessive in China eingeführt wurden. Sie unterscheiden sich zwar von den alten in ihrer Form, sozusagen orthographisch, aber der Unterschied ist nur wenig größer als der zwischen gedruckter deutscher Schrift und gedruckter lateinischer Schrift. Lexikalisch sind die Schriftzeichen die gleichen geblieben. Das heißt, jeder, der die Schrift auf dieser modernen Tafel lesen kann – und das sind, wie wir wissen, über eine Milliarde Menschen – kann, nach einiger Übung, auch die Schrift lesen, die vor 900 und vor 1.800 Jahren geschrieben wurde.

Er kann auch Tageszeitungen lesen. Abbildung 12 zeigt die Ausgabe der Volkszeitung vom 1. Oktober 1949, an dem die Volksrepublik ausgerufen wurde. Den Titel hat Mao Zedong geschrieben; er steht bis heute auf jeder Ausgabe. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, dass den chinesischen Schriftzeichen eine Potenz innewohnt, die über ihre Gebrauchsfunktion als Code hinausgeht. Wir haben zu Anfang gesehen, wie der Buddha in den Schriftzeichen seines Namens präsent ist (Abb. 2). In der säkularen Sphäre ist der Schreiber selbst in den von ihm geschriebenen Schriftzeichen präsent. In der Volkszeitung ist es Mao. Mit seinen Schriftzügen garantiert er die Autorität von allem, was in dieser Zeitung steht.

In Europa ist dies anders. Wir können nicht ohne weiteres Texte lesen, die vor einem Jahrtausend geschrieben wurden, und meistens

夏曆己丑年八月廿十 十八日第 一九四九年十月一日 星期六

萬歲！ 毛主席 萬歲！ 中央政府 中央人

人民日報

第 4618 號 每份五分 零售每份五分 廣告費另議 訂閱費另議 地址：北京前門外大街

電話：總機 111 編輯部 112 印刷部 113

中國人民政協第一屆全體會議勝利閉幕

毛澤東當選中央人民政府主席

朱德劉少奇宋慶齡李濟深張瀾高崗當選副主席

中央人民政府委員會委員五十六人亦已選出

【本報北京二十日電】中國人民政治協商會議第一屆全體會議，於今日下午三時，在人民大會堂，勝利閉幕。毛澤東當選中央人民政府主席，朱德、劉少奇、宋慶齡、李濟、深、張瀾、高崗當選副主席。中央人民政府委員會委員五十六人亦已選出。會議在熱烈、莊嚴、和諧的氣氛中進行。毛澤東在閉幕詞中，對全體代表表示慰勉，並對中國人民政協第一屆全體會議的勝利閉幕表示祝賀。他強調，中國人民政協第一屆全體會議的勝利閉幕，標誌著中國人民政協第一屆全體會議的勝利閉幕。他強調，中國人民政協第一屆全體會議的勝利閉幕，標誌著中國人民政協第一屆全體會議的勝利閉幕。他強調，中國人民政協第一屆全體會議的勝利閉幕，標誌著中國人民政協第一屆全體會議的勝利閉幕。



毛主席朱澤毛

中央人民政府成立盛典 今日在首都隆重舉行

大會程序

一、毛澤東主席致詞
二、朱德副主席致詞
三、劉少奇副主席致詞
四、宋慶齡副主席致詞
五、李濟副主席致詞
六、張瀾副主席致詞
七、高崗副主席致詞
八、中央人民政府委員會全體會議









毛主席劉少奇 (二) 毛主席朱澤毛 (四) 毛主席劉少奇 (五) 毛主席劉少奇 (六)

12 Volkszeitung (Renmin ribao) vom 1. Oktober 1949 mit den vier Titelzeichen in der Handschrift von Mao Zedong

noch nicht einmal solche, die heute, ein paar hundert Kilometer entfernt von uns geschrieben werden. Dass China anders schreibt, hat durch die Jahrtausende seine kulturelle und politische Kohärenz garantiert. Diese Kohärenz ist einmalig in der Weltgeschichte. Sie ist schlechthin überwältigend.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1, Taf. 4b** Foto: Ariel Steiner (CC BY-SA 2.5). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leshan_Buddha_Statue_View.JPG.
- Abb. 2** Foto: Heidelberger Akademie der Wissenschaften.
- Abb. 3, Taf. 5a** Foto: Ricardalovesmonuments (CCBY-SA 4.0). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gnadenkapelle_\(Alt%C3%B6tting\)_Inneres_5.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gnadenkapelle_(Alt%C3%B6tting)_Inneres_5.jpg?uselang=de).
- Abb. 4** [Gerhard Joren / Kontributor / LightRocket] via Getty Images.
- Abb. 5, Taf. 5b** Foto: Heidelberger Akademie der Wissenschaften.
- Abb. 6** Foto: Heidelberger Akademie der Wissenschaften.
- Abb. 7** Foto: Heidelberger Akademie der Wissenschaften.
- Abb. 8** Foto: Nach Han 1999, 71–72.
- Abb. 9** Foto: British Library, Or 78.a.11.
- Abb. 10** Karte: Ke Peng (Heidelberger Akademie der Wissenschaften).
- Abb. 11** a: Nach Ledderose – Wang 2014, 115; b: Foto: Heidelberger Akademie der Wissenschaften; c: Foto: Heidelberger Akademie der Wissenschaften.
- Abb. 12** Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:People%027s_daily_1_Oct_1949.jpg (public domain).

 LITERATURVERZEICHNIS

- Foucault 1966** Foucault, Michel: Les mots et les choses. Paris 1966.
- Franke - Trauzettel 1968** Franke, Herbert – Trauzettel, Rolf: Das Chinesische Kaiserreich. Fischer Weltgeschichte 19. Frankfurt a. M. 1968.
- Frier 2000** Frier, Bruce W.: Demography. In: Bowman, Alan K. – Garnsey, Peter – Rathbone, Dominic (Hrsg.): The Cambridge Ancient History, 2nd ed. Vol. 11: The High Empire, A.D. 70–192. Cambridge 2000, 787–816.
- Han 1999** Han, Jinke 韓金科 (Hrsg.): Famen Si 法門寺. Hongkong 1999.
- Ledderose 2000** Ledderose, Lothar: Ten Thousand Things. Princeton 2000.
- Ledderose - Sun 2014** Ledderose, Lothar – Sun, Hua 孫華 (Hrsg.): Buddhist Stone Sutras in China, Zhongguo fojiao shijing 中國佛教石經, Sichuan Province 四川省, Bd. 1. Wiesbaden; Hangzhou 杭州 2014.
- Ledderose - Wang 2014** Ledderose, Lothar – Wang, Yongbo 王永波 (Hrsg.): Buddhist Stone Sutras in China, Zhongguo fojiao shijing 中國佛教石經, Shandong Province 山東省, Bd. 1. Wiesbaden; Hangzhou 杭州 2014.
- Mutschler - Mittag 2008** Mutschler, Fritz-Heiner – Mittag, Achim (Hrsg.): Conceiving the Empire. China and Rome compared. Oxford/New York 2008.
- Schmidt-Glntzer 2005** Schmidt-Glntzer, Helwig: Buddhismus. München 2005.

WERNER ECK

ÜBER DEN TAG HINAUS

Petrifiziertes Fortleben für die Mit- und Nachwelt

ABSTRACT

Die meisten Menschen der römischen Kaiserzeit waren von einem Leben nach dem Tod überzeugt, aber fast alle strebten auch danach, im Diesseits präsent zu bleiben – über ihren Tod hinaus. Das konnte auf vielfältige Weise erreicht werden, vor allem durch Statuen, die in der Öffentlichkeit errichtet wurden. Dabei kam den Inschriften unter den Statuen individualisierende Bedeutung zu, oft nur durch reduzierte, bei vielen verwendbare Formulare, bei anderen aber, zumal den Eliten, durch das Verzeichnis der Funktionen, die die Einzelnen zu Lebzeiten in der *res publica*, in einzelnen Gemeinden oder in kleineren Gemeinschaften übernommen hatten und die in den Inschriften angeführt wurden. Für die Mehrheit der Menschen war diese Form des Überlebens in der Öffentlichkeit nicht erreichbar; an deren Stelle traten die Grabdenkmäler mit ihren Inschriften, die nicht zufällig wie Statuen in der Öffentlichkeit als *monumenta* bezeichnet wurden. Gerade in den *tituli* an den Gräbern konnte Individuelles besonders hervortreten, wie durch eine sehr ausführliche Grabinschrift des Alleius Nigidius Maius in Pompei besonders deutlich wurde: Es waren die *res gestae* gegenüber der Gemeinschaft, die in der Erinnerung weiterleben sollten.

Im römischen Carthago wurde Ende des 1. oder zu Beginn des 2. Jh. für eine Aquilia Flacilla eine Statue aufgestellt. Die Geehrte war vermutlich senatorischen Ranges, wenn die Ergänzung *clarissima femina* zutreffend ist. Doch nicht dieser Rang, der sie über die meisten Bewohner von Carthago heraushob, war der Grund für die Errichtung der Ehrenstatue. Der Grund kam vielmehr aus ihrer Beziehung zu einer anderen Person der karthagischen Gesellschaft. Dies lässt der Text, der auf der Statuenbasis eingemeißelt wurde, sehr klar erkennen. Dort heißt es:¹

[A]quiliae Q(uinti) f(iliae) Flaccillae [c(larissimae) f(eminæ?)] / Q(uintus) Silius L(uci) f(ilius) Arn(ensi) M[aur]us / amicus ob mer[ita], / quod beneficio l[ibe]ralitate eius pa[t]ern[is] / necessitatibus exsolutus dignitat[is] / [s]uae / co[nse]rvatus est / d(ecreto) d(ecurionum).

Quintus Silius Maurus, Sohn eines Lucius (Silius), eingeschrieben in die Tribus Arnensis, hat als Freund für Aquilia Flacilla, die senatorischen Ranges(?) und Tochter eines Quintus (Aquilus) ist, wegen ihrer Verdienste mit Erlaubnis des städtischen Rats diese Statue errichtet. Denn er selbst wurde durch ihre wohlthätige Großzügigkeit von den Zwängen (= Schulden?), die vom Vater stammten, befreit und damit wurde seine Würde gewahrt.

Danach errichtete ein Q. Silius M[aur]us, der ebenfalls aus Carthago stammt, wie die Tribus Arnensis zeigt, die Statue. Als Grund führt er an, er tue dies *ob merita*, die er sogleich inhaltlich näher beschreibt, was für das Verständnis wertvoll ist; denn in vielen anderen Inschriften, in denen ebenfalls die Worte *ob merita* stehen, bleibt es bei der einfachen Formel, ohne nähere Konkretisierung. Silius aber führt aus, Flacilla habe ihn durch ein *beneficium*, das auf ihrer *liberalitas* beruhte, von *necessitates*, die ihm von seinem Vater hinterlassen wurden, befreit und ihn so davor be-

¹ Ladjimi Sebäi 2005 = AE 2005, 1681 = EDCS-36400015. – Dirk Koßmann danke ich für wertvolle Hinweise, Timo Eichhorn und Annina Frangenberg für die Hilfe bei der Literaturbeschaffung und Cathalin Recko für ihre Geduld bei der Beschaffung von Photos. Außerdem danke ich Manfred Clauss und Christian Marek für die Überlassung von Photos.

² Die Erstpublikation hat *dignitati[s]* rekonstruiert; doch zeigt das Foto, dass der Platz in der Lücke zwischen *dignitati* und *[s]uae* nicht für ein weiteres S ausreicht. Im Kommentar zu AE 2005, 1681 ist richtig vermerkt, dass es sich hier um einen Dativ, nicht um einen Genitiv handelt.

wahrt, seine *dignitas*, also sein Ansehen in der Öffentlichkeit der Stadt, zu verlieren. Vermutlich hat Silius als karthagischer Bürger für ›Schulden‹ seines Vaters einstehen müssen, die er aber aus eigenen Mitteln nicht begleichen konnte. Vielleicht bestanden die Schulden in nicht eingelösten Versprechen (*pollicitationes*), die der Vater anlässlich der Wahl zu einem kommunalen Amt gemacht hatte, was natürlich in der Öffentlichkeit bekannt gewesen sein müsste. Da die *amica* des Silius bezahlte, war er von dieser Last befreit. Dass er, vielleicht auch öffentlich, mit vielen Worten seinen Dank gegenüber Aquilia Flacilla ausgesprochen hatte, muss man annehmen.

Doch Worte, auch wenn sie in der Öffentlichkeit ausgesprochen werden, sind flüchtig. Wer würde sich in Kürze noch daran erinnern, wie großzügig seine Gönnerin gehandelt hatte und wie groß sein Dank dafür gewesen war? Dieses Vergessen aber sollte in diesem Fall vermieden werden. Auf Beschluss des Dekurionenrats in Carthago durfte er die Statue seiner Gönnerin aufstellen und damit ihr ehrenvolles Handeln und seine Dankbarkeit in der Öffentlichkeit präsent halten. Denn solcher Ruhm war nicht per se *aere perennius*, wie Horaz es von seinen Gedichten annahm.³ Monumente aus Erz oder Stein als Träger der einmal ausgesprochenen Worte waren, da Menschen als Zeugen der Erinnerung sterblich sind, weit bessere Garanten für das Fortleben ehrenvollen Verhaltens. Viele überdauerten eine lange Zeit, manche wie dieser Stein aus Carthago fast 2000 Jahre.

Inschriften auf Stein,⁴ die unter Statuen standen, die *ob merita* errichtet wurden, sind zahlreich in der römischen Welt.⁵ In vielen Fällen ist nicht im Detail zu erkennen, worin diese *merita* bestanden, da diejenigen, die die Statuen stifteten, die Details nicht nennen, anders als Silius Maurus in Carthago. So sagen die *salinatores* der beiden *civitates* der Menapii und Morini unter den Statuen, die sie einem L. Lepidius Proculus in seiner Heimatstadt Ariminum errichteten, nur knapp *ob*

³ Horatius, *carm.* 3, 30, 1: *Exegi monumentum aere perennius.*

⁴ Auf Bronze sind solche Texte extrem selten. Ein Beispiel etwa in CIL V 7468 = Dessau 6745. Ferner kann man die *tabulae patronatus* anführen, die jedoch nicht in der Öffentlichkeit zu sehen waren, sondern im privaten Bereich der Patrone (z. B. CIL II 7, 276 = Dessau 6116). Da sie dort für längere Zeit geschützt waren, blieben sie auch in relativ größerer Zahl erhalten.

⁵ In EDCS finden sich mehr als 490 Texte, in denen *ob merita* erscheint, freilich aus allen Bereichen des Lebens, nicht wenige von Gräbern, wo es oft das Äquivalent ist für *merito* oder *bene merenti* oder *bene merito/ae*.

merita, nichts sonst⁶ Vielleicht hatte Lepidius die *salinatores* der beiden *civitates*, die in der Provinz Belgica lagen, als *centurio der legio VI Victrix* mit damaligem Standort Novaesium (Neuss) in irgendeiner Weise unterstützt oder auch geschützt.⁷ Dies in den beiden Inschriften genauer zu sagen, war damals nicht so nötig, wie wir es heute gerne hätten. Denn für die Zeitgenossen standen die Statuen ja nicht eines Tages plötzlich in Ariminum auf ihren Basen vielleicht auf dem Forum der Stadt; denn sie wurden, wie das üblich war, in einem öffentlichen Akt aufgestellt. Dazu war, wie man zwingend annehmen muss, eine Gesandtschaft der *salinatores* beider Gemeinden in Ariminum erschienen; ob sie erst dort die Statuen und die Basen geordert oder diese schon von zu Hause aus haben anfertigen lassen, wissen wir nicht. Sicher aber ist, dass sie in Ariminum die ›Enthüllung‹ organisiert haben. Dabei aber gab es, wie auch heute bei ähnlichen Anlässen, Reden, in denen die Verdienste des Proculus beschrieben und gepriesen wurden, so dass allen Teilnehmern an der Feier klar war, was er im hohen Norden getan hatte und weshalb seine Ehrenstatuen nun in Ariminum standen: wegen seiner Verdienste – *ob merita*. Der kurze Vermerk auf den Statuenbasen sprach nun laut – zumindest für die Teilnehmer der Feier und für die Mitwelt. Dass für die Nachwelt die knappe Formel weniger aussagte, erschien der Mitwelt wohl kein Problem: er hatte doch die Ehre verdient, wie die Statuen sowie der Text auf den beiden Basen zeigte. Wer lesen konnte, verstand das auch ohne viele Worte.

Etwas mehr ist dem Text auf einer Statuenbasis aus Brixia in der italischen Regio X zu entnehmen:⁸

P(ublio) Atilio Philippo ornamentis decurion(alibus) Brixia[ae], Veron(ae), Cremon(ae) [honor(ato)] et iure quattuor [liber(orum)] usug(ue) anulor(um) a d[ivo ---] ex postulation[e populi] ob liberalita[tem eius quod] in opus amp[hitheatri --].

6 CIL XI 390: L(ucio) Lepidio L(uci) f(ilio) An(iensi) Proculo mil(iti) leg(ionis) V Macedon(icae), (centurioni) leg(ionis) eiusdem, (centurioni) leg(ionis) eiusdem II, (centurioni) leg(ionis) VI Victricis, (centurioni) leg(ionis) XV Apollinar(is), prim(o) pilo leg(ionis) XII[I] Gemin(ae), donis donato ab Imp(eratore) Vespasiano Aug(usto) bello Iudaico torquib(us), armillis, phaleris, corona vallari salinatores civitatis Menapiorum ob mer(ita) eius. Septimina filia reponend(um) curavit. XI 391 mit gleichem Text, lediglich der Name der Dedikaten: *salinatores civitatis Morinorum* ist anders.

7 Siehe zur Bestimmung der Legion Dobson 1978, 214.

8 CIL V 4392 = Gregori – Incelli 2018, 75–76.

Für Publius Atilius Philippus, der mit den Standesabzeichen eines Dekurionen von Brixia, Verona, Cremona geehrt worden war, der von dem vergöttlichten Kaiser ... mit dem Vierkinderrecht und dem Recht, einen Ring zu tragen, ausgezeichnet worden war, hat ... (der Dekurionenrat von Brixia) nach Aufforderung durch das Volk, weil er durch seine Freigebigkeit zur (Erbauung/Verschönerung?) des Amphitheaters (... beigetragen hatte), (diese Statue errichtet).

Wer die Statue errichtet hat, ist im Text verloren, vermutlich war es der Dekurionenrat. Denn die Statue ist die Anerkennung des finanziellen Aufwands des geehrten P. Atilius Philippus für das Amphitheater, weshalb der *populus* von Brixia ebendort die Ehrung vom Dekurionenrat einforderte. Der Text unter der Statue hält dies fest. Doch gleichzeitig wird in dem Text noch Weiteres berichtet: das *ius quattuor liberorum*, das Recht zum Tragen eines Rings, vermutlich des *anulus aureus*, vor allem aber, dass er in drei Städten der Region mit den *ornamenta decurionalia* geehrt worden war, in Brixia selbst, in Cremona und in Verona. Jedes Mal hat es dazu eine öffentliche Präsentation seiner Person gegeben; denn in diesen drei Städten wurde jeweils seine Statue errichtet. In Verona ist dies wie in Brixia direkt bezeugt, so dass man es auch für Cremona voraussetzen darf.⁹ Dass mit den *ornamenta* auch konkrete Zeichen vergeben wurden, die Philippus beim öffentlichen Auftreten mit den Dekurionen zeigen konnte, scheint möglich; etwas Entsprechendes ist nicht überliefert.¹⁰ Aber die *ornamenta*, die ihm zugesprochen wurden, berechtigten ihn zu denselben *commoda*, wie sie auch die normalen Ratsmitglieder dieser Gemeinden genossen.¹¹ In der Inschrift aus Brixia fehlt in seinem Namen der Verweis auf den Vater, aber es wird auch nicht sein Patron genannt, also derjenige, der ihn, der als Sklave geboren war, freigelassen hatte – im Text unter der Statue in Verona steht P(ubli) lib(erto). Doch der Text sollte den Freigelassenenstatus nicht verheimlichen; denn da von Philippus gesagt wird, er habe das *ius quattuor liberorum* besessen, war das klar ausgedrückt. Ein freigeborener Bürger erhielt das *ius trium liberorum*, ein *libertus* brauchte das *ius quattuor liberorum*. Da er zu Reichtum gekommen

9 AE 1990, 415: P(ublio) Atilio P(ubli) lib(erto) P]hilippo [--]o [--].

10 Nicht recht klar ist, was Apuleius, apologia 75, 6 f. mit *insignia dignitatis* meint.

11 AE 2008, 372: *placere huic ordini ornamenta decurionalia ei decerni ita, ut omnia commoda accipiat*. Ferner Fronto, ad amicos 2, 7, 6–8: *Ususne est per quinque et quadraginta annos omnibus decurionum praemis commodisque in cenis publicis, in curia, in spectaculis? Cenavitne, seditne ut decurio, censuitne?* Siehe Gregori 2008.

war, engagierte er sich für die Gemeinden, in denen er vermutlich den Grund für seinen wirtschaftlichen und dem so möglichen sozialen Aufstieg gelegt hatte. Diesen Erfolg dokumentierten die Statuen mit ihren Texten für die Mitwelt und trugen ihn in die Zukunft.

Auch in einem epigraphischen Text aus dem kleinen Städtchen Baesucci in der südlichen Tarraconensis werden Ehrenbeschlüsse aus vier Gemeinden in einem Text vereinigt und auf Statuenbasen verewigt. Denn dort heißt es, für ihn habe das Municipium Flavium von Baesucci eine Lobrede (nach seinem Tod), einen Begräbnisplatz, die Kosten für das Begräbnis, den Trauerzug sowie Statuen beschlossen; (ebenso) das Municipium Flavium von Laminium durch Beschluss des Stadtrats eine Lobrede (nach seinem Tod) und eine Statue; (ebenso) das Municipium Flavium von Tugia durch Beschluss des Stadtrats eine Lobrede (nach seinem Tod), einen Begräbnisplatz und die Kosten für das Begräbnis und (ebenso) das Municipium Flavium von Vivatia durch Beschluss des Stadtrats eine Lobrede (nach seinem Tod), einen Begräbnisplatz und die Kosten für das Begräbnis; (und schließlich hätten) die Bürger und Einwohner von Baesucci die Errichtung von Statuen (beschlossen). Der Vater Gaius Sempronius Celer und die Mutter Sempronia Auge hätten die Ehrung angenommen, aber die Kosten erlassen. Der Platz (für die Statuen) wurde durch Beschluss des Stadtrats zugewiesen.¹²

Die Eltern haben den Gemeinden die Kosten erlassen, aber die *laudationes* waren natürlich überall formuliert worden, als die Beschlüsse über die Errichtung von Statuen sowie über den Begräbnisplatz gefasst wurden. Warum der Sohn in dieser Form geehrt wurde, geht aus dem Text nicht hervor. Wichtig war aber für die Eltern, all diese Verweise auf die Lobeshymnen in den Nachbarstädten in den Inschriften unter den Statuen ihres Sohnes in Baesucci zusammenzuführen; so gewannen die Worte Dauerhaftigkeit für die Eltern und die Mit- und Nachwelt. Es ist sicher, dass in Baesucci mehrere Statuen standen, vermutlich die vier Statuen, die auf Beschlüsse der vier Gemeinden zurückgehen; denn es ist

12 CIL II 3251: *[h]uic municipium Flavium Baesuccitanum laudationem, locum sepulturae, inpensam funeris, exsequias, statuas decrevit, municipium Flavium Laminitanu[m] d(ecreto) d(ecurionum), laudationem, statuam, municipium Flavium Tugiense d(ecreto) d(ecurionum), laudationem, locum sep[ul]turae, inpensam funeris, municipium Flavium Vivatiense d(ecreto) d(ecurionum), laudationem, locum sepulturae, inpensam funeris, [ci]ves Baesuc[itani] et incolae statuas. [C(aius) Se]mpronius Celer pater et Sempronia Auge mater honore accepto inpensam remiserunt. [L(ocus) d(atu)s d(ecreto)] d(ecurionum).*

nicht nur die Basis für mindestens eine der Statuen, die das *municipium Baesuccitanum* beschlossen hatte, erhalten, sondern auch die des *municipium Flavium Laminitanum*;¹³ der einzige Unterschied besteht in der Reihenfolge, in der im Text die Gemeinden genannt werden. Da auch die *cives Baesuc(citani) et incolae* eigens den Verstorbenen mit Statuen ehrten, waren am Ende, wenn alle Statuen aufgestellt wurden, mindestens sechs in dem iberischen Städtchen zu sehen gewesen, alle mit fast identischem Text. Es war eine kleine Welt aus Stein, die die Erinnerung an den Sohn und die vielen Worte, die zu seinen Ehren gesprochen worden waren, nicht vergehen lassen sollte.

Gelegentlich haben die Auftraggeber von Ehrenmonumenten dafür gesorgt, dass der Betrachter sich genauer über die einzelnen Schritte und Umstände informieren konnte, aus denen heraus ein öffentliches Ehrenmonument entstanden war. Eines der sprechendsten Dokumente ist in Sala in der Provinz Mauretania Caesariensis erhalten geblieben.¹⁴ Der *eques Romanus* M. Sulpicius Felix, der aus Rom stammte, kommandierte für einige Jahre in dieser Provinz in der Nähe von Sala als *praefectus equitum* die *ala II Syrorum c(ivium) R(omanorum)*, nachdem er bereits eine längere Laufbahn bei verschiedenen Einheiten des römischen Heeres in anderen Provinzen durchlaufen hatte. Doch im Jahr 144 n. Chr. sollte er die Provinz verlassen und anderswo eine Aufgabe übernehmen. Das bedauerten seine *amici*, die er in Sala gewonnen hatte; man wollte ihn nicht ziehen lassen, ohne ihn ehrenvoll auszuzeichnen. Diese *amici*, insgesamt 38 an der Zahl, dedizierten ihm deshalb in Sala auf einer hohen Basis eine Statue. Auf deren Frontseite erschienen, wie üblich, der Name des Geehrten, seine Laufbahn sowie der Grund für die Ehrung. Warum man ihn auf diese Weise ehren wollte, wird kurz und bündig so formuliert: *amici ob adfect(ionem) munic(ipii) Sal(ensis) et innocentiam d(e)d(icaverunt)*: »die Freunde dedizierten die Statue wegen seiner Liebe zum Municipium Sala und wegen seiner Uneigennützigkeit.«¹⁵ Doch dann setzen sie noch hinzu: *decretumq(ue) ordinis subiecerunt*: »sie fügten den Beschluss des Stadtrats an.« Tatsächlich sind auch die beiden Seiten der Basis beschrieben; auf der linken Seite erscheinen die Namen der *amici* in zwei Kolumnen; es sind wohl die Magistrate und die anderen Dekurionen der Gemeinde. Auf der rechten Seite aber ist der Stadtratsbeschluss in 33 dichtgedrängten Zeilen zu lesen, die das exemplifizieren, was auf

13 CIL II 3252.

14 AE 1931, 36 = IAM II 1, 307 = Freis 1994, 114.

15 Übersetzung nach Freis (Anm. 14).

der Schauseite in den wenigen, eben zitierten Worten *ob adfect(ionem) munic(ipii) Sal(ensis) / et innocentiam* zusammengefasst war. Neben allgemeinem Lob wurden konkrete Hinweise auf sein Handeln gegeben: Er habe für die Sicherheit des Viehs der Bürger außerhalb der Stadt gesorgt, habe in finanziellen Problemen der Stadt gerecht entschieden, ebenso in lange schon schwebenden Prozessen. Die Befestigungen der Stadt habe er zu einem günstigen Preis für die Gemeinde verstärkt, was durch den Einsatz seiner Soldaten möglich wurde, ebenso habe er während eines Versorgungsengpasses die Stadt aus den Vorräten seiner Truppe unterstützt, ohne aber den Soldaten dadurch etwas vom Nötigen zu entziehen. Schließlich habe er die Arbeit auf den Feldern durch Wachposten sicher gemacht. Für all dies habe man ihm schon vorher mit Zustimmung des Statthalters den *decurionatum gradum Iviralem* verliehen, d. h. ihn zum Ehrenmitglied des Rats im Rang eines Duumvirn gemacht. In anderen Texten würde dies wohl mit *ornamentis Iviralibus ornatus* (= geehrt mit den Abzeichen eines Duumvirn) ausgedrückt worden sein, wie es überall in römisch organisierten Städten bezeugt ist.¹⁶ Nun aber wolle man ihm eine Statue errichten. Dazu sende man zwei Abgeordnete an den Statthalter, um diesen um die Erlaubnis zu bitten, Felix, *ob curatam pulchre r(em) p(ublicam)*, weil er sich bestens um die Gemeinde gekümmert habe, eine Statue zu errichten, *ne amittamus*, damit wir ihn nicht (aus dem Gedächtnis) verlieren. Schließlich aber bitte man den Statthalter zu erlauben, dass man durch städtische Gesandte beim Princeps in Rom das Lob von Sulpicius Felix verkünde (*per legatos apud sacratissimum principem celebrare*).

Es ist also ein ganzes Bündel von Verdiensten, die auf der Schauseite der Basis in den wenigen Worten *adfectio munic(ipii) Sal(ensis)* und *innocentia* zusammengefasst sind. Die Statue und die Basis sind auch wirklich ausgeführt worden. Doch das war nur der Abschluss all der Maßnahmen, die man zu seinen Ehren ergriff. Vor allem darf man sicher sein, dass bei der offiziellen ›Enthüllung‹ der Statue neben anderen mehr oder weniger schwungvollen Reden auch dieser Beschluss des *ordo decurionum* erneut dem Publikum verlesen wurde. Alle diese ehrenvollen Beschlüsse und Maßnahmen hätten seine *amici* natürlich in einer öffentlichen Feier zu seinen Ehren auf dem Forum der Stadt allein mündlich vortragen können. Doch die Statue und die schriftliche Fixierung des einmal gesprochenen Textes auf der Basis sollten die Worte perpetuie-

¹⁶ Siehe z. B. die Sammlung von Gregori – Incelli 2018 (Anm. 5).



1 Statuenbasis für Funisulanus Vettonianus aus Andautonia. Archaeological Museum in Zagreb (Inv. AMZ KS-125), Ende 1. Jh. n. Chr. (Siehe auch Tafel 6)

ren und den vom Rat so außerordentlich gelobten Präфекten auch nach seinem Weggang in der Stadt präsent erhalten. Christina Kokkinia hat den Zusammenhang von öffentlichem Lob einer Person und einer Statue kurz und prägnant formuliert: »Inscriptions and statues were, of

course, the material expression of a non-material honorific act.«¹⁷ Dieser non-material honorific act wird allzu oft bei der Interpretation einschlägiger Inschriften vergessen.

Bei zahllosen Texten unter den Statuen von Geehrten sind nur zusammenfassende Formeln erhalten; sie können lauten wie auf der Frontseite der Statue des Sulpicius Felix in Sala oder lediglich in der Formel *ob merita* bestehen. In anderen Fällen wird vermerkt *h(onoris) c(ausa)* oder im Osten *τεμμῆς ἔνεκεν*; oft aber fehlt selbst ein solcher Hinweis, warum für eine Person eine Ehrenstatue errichtet wird. Das gilt vor allem für die vielen Statuen, die für Mitglieder der Elite, also Senatoren oder prokuratorische Ritter, in Rom oder in ihren Heimatstädten errichtet wurden. Noch zahlreicher sind solche Statuen in den urbanen Zentren der Provinzen, in denen Mitglieder der Reichselite als Statthalter oder in anderen administrativen Funktionen tätig waren. Oft sind sie Patrone von Städten geworden, was neben amtlichen Funktionen angeführt wird – das ersetzt offensichtlich eine konkretere Begründung für die Ehrenstatue. So ehren z. B. die Bewohner von Oea in der Provinz Africa proconsularis einen L. Silius Amicus Haterianus, der in ihrer Stadt als *curator rei publicae* gewirkt hatte; sie tun dies jedoch nicht in der eigenen Stadt, sondern in seiner Heimat Lepcis Magna: *c(larissimo) v(iro), curatori, patrono*.¹⁸ Mehr war nicht nötig; jeder wusste, warum man einen Patron in seiner Heimatstadt mit einer Statue ehrte; nur ein Verdienst um eine Gemeinde rechtfertigte den Aufwand, der nötig war. Denn – und davon sprechen die Inschriften natürlich nicht – jede Statue erforderte finanzielle Ausgaben für die Statue selbst, aber auch für die Gesandten, die den Auftrag der Gemeinde in einer weit entfernten Stadt durchzuführen hatten. Als im Jahr 321 die Gemeinde Chullu in Africa ihrem Patron Valerius Proculus eine Patronatstafel nach Rom überbrachte – mehr oder weniger ein Äquivalent für eine Statue – da machte sich unter der Führung der höchsten Magistrate dieser Stadt der gesamte *ordo decurionum* auf den Weg, um der Ehrung Gewicht zu verleihen.¹⁹ Den Aufwand

¹⁷ Kokkinia 2008.

¹⁸ IRT 542: *L(ucio) Silio Amico Hateriano c(larissimo) v(iro) curatori patrono Oeenses publ(ice)*.

¹⁹ CIL VI 1684: *in quam rem gratuitam legationem susceperunt Insteius Renatus et Apollonius Gallentius duoviri, T(itus) Aelius Nigoginus et Aelius Faustinus aediles, L(ucius) Aelius Optatianus Cammarianus, Flavius Secundinus, Domitius Optatianus, Aemilius Nemgonius, Aemilius Titracius, Statilius Secundianus fl(amines) p(er)p(etui), et unibersus (sic!) ord(o) d(ecurionum)*.

leistete man sich wohl nur, wenn eine wirkliche Leistung des Patrons vorausgegangen war.

In den allermeisten Fällen begnügten sich die Dedikanten, jedenfalls im 1. und 2. Jh. n. Chr., jedoch nicht damit, nur den Patronat oder ein einziges Amt als Grund für eine Ehrung zu nennen. Das übliche Modell, dem man folgte, waren vielmehr die Inschriften unter den Statuen der *viri illustres* bzw. der *viri triumphales*, die auf dem Forum Augusti in Rom standen und überall im Reich nachgeahmt wurden. Die gesamte Laufbahn, die eine Person im Dienst der *res publica* absolviert hatte, der *cursus honorum*, war dort in die Inschrift aufgenommen. Hunderte von Texten dieser Art, die bis heute überlebt haben, zeigen, wie mächtig das augusteische Modell gewirkt hat. Bei vielen Texten, die so formuliert waren, musste nicht noch mit vielen Worten ein spezieller Grund für die Ehrung genannt werden. Der *cursus* sprach beredt, warum die Ehrung erfolgte. Es genügt als Beispiel auf den hier ganz beliebig gewählten *titulus honorarius* zu verweisen, der einem C. Bruttius Praesens gegolten hat, der um 135 als *proconsul* die Provinz Africa für ein Jahr geleitet hatte. In der Inschrift, die unter einer Biga oder sogar Quadriga eingemeißelt war, wird sein gesamter *cursus honorum*, nicht weniger als dreizehn Stationen, präsentiert, ebenso werden seine zweifachen militärischen Auszeichnungen, seine *dona militaria*, eingeschlossen.²⁰ Die eindrucksvolle Laufbahn genügte, um seine Ehrung zu begründen. Gleiches sieht man etwa auf einer Statuenbasis im pannonischen Andautonia, auf der die Dekurionen der Gemeinde die Laufbahn des flavischen Konsulars L. Funisulanus Vettonianus haben einmeißeln lassen, erneut zwölf Stationen, die er vom Beginn der neronischen Zeit bis etwa ins Jahr 87 durchlaufen hatte (Abb. 1).²¹ Wer die Inschriften lesen konnte, wusste, was diese Personen in ihrer Umwelt bedeutet hatten und warum die Statuen die Erinnerung an sie wachhalten sollten. Der Text allein genügte, irgendwelche *insignia*,

20 IRT 545. In der Datenbank für die IRT (<<http://inslib.kcl.ac.uk/irt2009/IRT545.html>> [April 2020]) wird statt *aed(ili) pleb(is)* die Auflösung *aed(ili) pleb(eio)* gegeben, was nirgendwo bezeugt ist.

21 CIL III 4043 = Dessau 1005: *L(ucio) Funisulano L(uci) f(ilio) Ani(ensi) Vettoniano trib(uno) mil(itum) leg(ionis) VI Vict(ricis), quaestori provinciae Siciliae, trib(uno) pleb(is), praet(ori), leg(ato) leg(ionis) IIII Scythic(ae), praef(ecto) aerari(i) Saturni, curator(i) viae Aemiliae, co(n)s(uli), VII vir(o) epulonum, leg(ato) pro pr(aetore) provinc(iae) Dalmatiae, item provinc(iae) Pannoniae, item Moesiae superioris, donato [[ab Imp(eratore) Domitiano Aug(usto) Germanico]] bello Dacico coronis IIII murali, vallari, classica, aurea, hastis puris IIII, vex(il)lis IIII, patrono d(ecreto) d(ecurionum).*



2a-b Basis der Grabstatue des Sex. Vibius Gallus aus Amastris. Arkeoloji Müzesi Istanbul (Inv. 684), frühes 2. Jh. n. Chr.

die zeichenhaft für ihre magistratischen Aufgaben stehen konnten, wie *fasces* für den Konsulat oder *dona militaria*, die sie erhalten hatten, finden sich nie auf den Basen von Ehrenstatuen, wohl aber an manchen Grabbauten von Senatoren.²² Das gilt auch für die Mitglieder des Ritterstandes, zumal wenn sie Positionen im Heer eingenommen und dort wegen ihrer Tapferkeit oder ihrer Erfolge militärische Abzeichen erhalten hatten. *Dona militaria* sind sodann sehr häufig an Grabmälern zu finden, um auch noch nach dem Tod eines Soldaten seine Tapferkeit lebendig zu halten. In einem einzigen Fall werden diese *dona* auf den Seitenwangen einer Statuenbasis eingemeißelt und dort sogar noch durch die

²² Siehe das reichhaltige Material bei Schäfer 1989. Ebd., 346 führt er allerdings als Nr. B 5 eine angebliche Ehreninschrift für einen Senator aus Vienna in der Narbonensis an (CIL XII 2453). Doch allein die Tatsache, dass der Name des Senators zwar im Dativ steht, aber kein Dedikant genannt ist, zeigt, dass auch diese Inschrift zu einem Grabmonument gehört.



2c-d Neben- und Rückseite der Statuenbasis Abb. 2a-b

lateinisch-griechischen termini genau erklärt: *coronae murales*, στέφανοι πυργωτο[ί] oder *coronae vallares*, στέφανοι τειχωτο[ί]. Der Militär hatte sie von den Kaisern *honoris virtutisq(ue) causa* erhalten. Die Statue stellte eine Person ritterlichen Ranges dar, Sextus Vibius Gallus; er hatte seine Laufbahn als *praefectus castrorum* der *legio XIII Gemina* abgeschlossen. Doch auch diese Statue war kein im bürgerlichen Raum der Stadt errichtetes Ehrenmonument; sie stand am Grab, wo einer seiner Freigelassenen sie *patrono bene merenti* errichtet hatte (Abb. 2a–d).²³

Vom 1.-3. Jh. war der *cursus honorum* bei allen *ordines*, freilich speziell bei den Senatoren, die bevorzugte Form, um Geehrte zu charakterisieren. Das änderte sich im 4. Jh. in bemerkenswerter Form; zwar verschwand er nicht vollständig, aber in seiner traditionellen Form trat er als wortreiche Beschreibung einer Person zurück. Dafür übernahmen *virtutes*

²³ CIL III 454 = 13648 = 14187, 3 = Marek 1993, Nr. 5. Spalthoff 2010, 181 f. Nr. 55.

die Aufgabe, einen Geehrten zu charakterisieren und seine Verdienste zu verewigen. Ein weiteres Beispiel aus Lepcis Magna zeigt diese deutlich veränderte Form:²⁴

Patricii v(iri) c(larissimi). Virtute praestanti, aequitate miravili, temperantia moderato, defensori iustitiae, innocentium vindici Fl(avio) Macedonio Patricio v(iro) c(larissimo), comiti et duci p(rovinciae) T(ripolitanae) ordo splendidus et populus universus Lep(cis) Mag(nae) civitatis digno patrono decrevit ad(que) constituit.

Der *comes* und *dux* der Provinz Tripolitana Flavius Macedonius Patricius ist herausragend durch seine *virtus*, bewundernswert durch seine *aequitas*, besonnen durch die *temperantia*; er ist ein Verteidiger der *iustitia*, ein Beschützer der *innocentes*. Ein solcher Mann verdient die Ehrung durch diese Statue. Ob seine Nachfolger im Amt des *dux* der Tripolitania sich durch die steingewordenen Worte beeindrucken ließen? Das mag vielleicht auch ein Motiv für Rat und Volk von Lepcis Magna gewesen sein. Tatsächlich stehen ähnliche Prädikate unter einer im Jahr 378 dedizierten Inschrift für einen Benedictus, *praeses* der Provinz Tripolitania, von dem es heißt er sei beständig in seiner *iustitia*, ein Erklärer des Rechts (*interpres iuris*), ein Verteidiger der Unbescholtenen (*innocentium fautor*), ein Verteidiger der *libertas*, der alle, die Schaden stiften, vernichte (*noxiorum omnium percussor*); auch von ihm wird herausgehoben, er sei als Patron dieser Ehre *dignus*.²⁵ Beide folgen mit ihrem Handeln dem Bemühen der Kaiser um die *innocentes*.²⁶

Dass die Statuen dazu dienten, die Erinnerung an die Personen auch in die Zukunft zu tragen, war so selbstverständlich, dass dies in den Zeiten, in denen vor allem die Laufbahn eine Person charakterisierte und damit inklusive auf ihre ›Verdienste‹ verwies, in den Texten nicht eigens ausgedrückt wurde. Dabei wussten viele, jedenfalls im Osten des Reiches, wie kurzlebig die Erinnerung der Nachwelt sein konnte. Die Klage von Dio Chrysostomus in einer Rede an die Bewohner von Rhodos ist bekannt. Sie recycelten offensichtlich ohne Skrupel Statuen, indem sie einfach die Schauseite der Basis nach hinten drehten und sodann eine neue Inschrift einmeißeln ließen.²⁷ Auch im Westen des Reiches kannte

²⁴ IRT 529.

²⁵ IRT 571.

²⁶ Siehe z. B. CIL III 12134; AE 1995, 1478.

²⁷ Dio Chrysostomus, oratio 31.

man diese für die Finanzen einer Gemeinde sparsame Methode. Zumal in der Hauptstadt des Reiches, in Rom, scheute man sich nicht, Statuenbasen wiederzuverwenden, freilich erst relativ spät, vor allem im 4. und 5. Jh.²⁸ In Luni hatte auf einer Basis fast drei Jahrhunderte lang die Statue eines Privatmannes gestanden, vielleicht eines Bürgers der Stadt; doch dann hat man die Basis im Laufe von eineinhalb Jahrzehnten für die Statuen dreier Kaiser, für Claudius (268–270), Carinus (283–285) und Diocletianus (284–305), wiederverwendet. Die zum Teil nur halberdig eradierten Inschriften auf allen vier Seiten zeigen die schnelle Wiederverwendung mit aller Deutlichkeit.²⁹

Bedenkt man diese Tatsachen, dann ist es nicht verwunderlich, dass eben seit dem späten 3., vor allem aber im 4. und 5. Jh. nicht wenige Hinweise in den Dedikationsinschriften von Ehrenstatuen erscheinen, diese seien für die »Ewigkeit« gedacht; man wusste, wie sehr diese »Ewigkeit« bedroht sein konnte. Etwa in der Mitte des 4. Jh. ehrte wiederum der *ordo* der *civitas* Lepcis Magna einen Flavius Petasius, »Statthalter der Provinz Tripolitania, eingedenk seiner Verdienste, die die Stadt durch seine Anwesenheit erfahren habe Last« (*praeses provinciae Tripolitanae, memor meritorum in se ab eius praesentia conlatorum*) auf dem *forum novum Severianum* mit einer Statue, um die Erinnerung an ihn für alle Ewigkeit zu sichern (*ad perpetuitatis memoriam*).³⁰ Etwa um dieselbe Zeit sandte die Stadt Amiternum eine Gesandtschaft nach Rom, um einen Turcius Secundus, den Sohn des ehemaligen Stadtpräfekten Turcius Apronianus, wegen seinem *insignis amor* gegenüber der Gemeinde zu ehren. Er war *corrector* der Regio Picenum und Flaminia gewesen, in der Amiternum lag. Er zeichne sich aus durch *eloquentia, iustitia, integritas* (Beredsamkeit, Gerechtigkeit, Unbestechlichkeit) und *auctoritas* und sei *in omni denique virtute perfectus* (perfekt in jeder Hinsicht) gewesen. Amiternum errichtete diesem *patrono dignissimo* eine Statue aus Erz, um seinen Ruhm auf ewig zu dokumentieren (*statua ex aere ... ad perpetui nominis gloriam*).³¹ In vergleichbarer Weise ehrte der *ordo universus* von Praeneste einen Barbarus Pompeianus, der im Jahr 333 als *consularis Campaniae* bezeugt ist. Sie stellten seine Statue auf dem Forum der Stadt auf *ad perpetuitatem nomi-*

28 Viele der durch *praefecti urbis* in Rom wiederaufgestellten Statuen, wohl vor allem von allegorischen Darstellungen wurden auf Basen errichtet, deren ursprüngliche Inschrift vorher eradiert worden war.

29 CIL XI 6956a–d.

30 IRT 566.

31 CIL VI 1772 (cf. p. 4756) = Dessau 1230.

nis eius adque memoriae (um die Erinnerung an ihn auf ewig zu sichern).³² Viele weitere Zeugnisse verweisen auf die *memoria perpetua* oder die *perpetuitas* der Ehrungen. Man musste die Absicht der Ehrenden besonders betonen, da man, im Gegensatz zur guten alten Zeit, nicht mehr so sicher war, dass die Absicht, die man verfolgte, verwirklicht werden könnte.³³ Auch Stein schien mehr und mehr vergänglich, noch mehr die Bronze von Statuen und Inschriften.

Ob bei den Monumenten, die durch den vollen *cursus honorum* die Geehrten beschrieben, oder bei denen, die deren *virtutes* hervorhoben: Man darf stets davon ausgehen, dass die äußeren Vorgänge, die zur Errichtung von Statuen führten, recht ähnlich gewesen sind.³⁴ Für uns sind nur noch die steingewordenen Texte bewahrt; doch in der antiken Realität waren die gesprochenen Worte, die Feiern, die mit den öffentlichen Akten der Präsentation der Statuen verbunden waren, für die Mitwelt vermutlich mindestens so eindrucksvoll wie die steinernen Monumente. Im Text unter der Statue des Barbarus Pompeianus in Praeneste wird nicht zufällig hervorgehoben, die Statue sei aufgestellt worden *exultantibus cunctis*, unter dem Jubel aller.³⁵

Dass diesen Monumenten stets konkrete Akte, aber noch weit mehr viele ehrende Worte vorausgegangen waren, wird schon früh aus einem der Briefe Ciceros sehr deutlich, den er als Statthalter von Cilicia am 13. Februar 50 v. Chr. an Atticus geschrieben hat. Er berichtet nämlich ziemlich großspurig, er habe sechs Monate lang für sich und seine Be-

32 CIL XIV 2919 = Dessau 1219.

33 Das war im Jahr 20 n. Chr. am Ende des Prozesses gegen Calpurnius Piso noch ganz anders. Der Senat motivierte die Publikation seines Beschlusses in Rom, in allen Hauptstädten der Provinzen sowie in den Lagern aller Legionen damit, *quo facilius totius actae rei ordo posterorum memoriae tradi posset atque hi scire(nt), quid et de singulari moderatione Germ(anici) Caesa(ris) et de sceleribus Cn(aei) Pisonis patris senatus iudicasset* = »Und damit umso leichter der Ablauf der gesamten Angelegenheit der Nachwelt überliefert werden und diese wissen könne, welches Urteil der Senat einerseits über die einzigartige Mäßigung des Germanicus Caesar, andererseits über die Verbrechen des Cn. Piso pater abgegeben habe ...« (SCCPP 165-172). Hier geht es um die möglichst weite Verbreitung der Nachrichten, die in der *memoria* der Nachkommen weiterleben sollen. Dafür, dass dies nicht eintreten könne, sieht man hier noch keinen Grund. Vgl. auch *tabula Siarensis*, wo ebenfalls davon gesprochen wird, ein Zeugnis über Germanicus *aeternae tradi memoriae* (Crawford, *Roman Statutes* 517 Fragment b, Kolumne II Z. 15 f.).

34 Dazu im Detail Erkelenz 2005.

35 CIL XIV 2919 = Dessau 1219.

gleitung keinerlei Forderungen – er meint finanzielle – an den asiatischen Teil seiner Provinz gestellt. Vor seiner Zeit aber hätten die Städte, um etwa Einquartierungen zu vermeiden, hohe Summen an den Statthalter überwiesen. Unter ihm aber hätte, wie er in dem Brief schreibt, z. B. Cypern keinen Cent gezahlt. Darüber seien die Leute hier vor Staunen ganz starr gewesen (*illi obstupescunt*).³⁶ »Für solche Wohltaten« – so Cicero – ... »lasse ich mir Ehrenbezeugungen nur in Worten gefallen: Standbilder, Tempel, Viergespanne lehne ich ab und falle den Gemeinden auch sonst nicht zur Last« (*ob haec beneficia ... nullos honores mihi nisi verborum decerni sino, statuas, fana, τέθριππα prohibeo nec sum in ulla re alia molestus civitatibus*). Es hat also Anträge im Rat oder vor der Volksversammlung von Städten gegeben, in denen entsprechende Anträge gestellt und beschlossen und dann an Cicero durch Gesandtschaften übermittelt wurden, mit den entsprechenden großen Worten und Gesten vor dem Statthalter. Cicero konnte sich dabei als zurückhaltender Mensch präsentieren, der keine in der Öffentlichkeit sichtbaren und teuren finanziellen Monumente wollte, die seine Anwesenheit in der Provinz überdauern sollten. Doch wenige Tage nach dem eben zitierten Brief schreibt er am 20. Februar erneut an Atticus. Darin spricht er, der eben noch Monumente in Stein als unnötig abgelehnt hatte, ganz anders über eine solche Möglichkeit. Denn er habe gehört, Appius Claudius Pulcher, sein Vorgänger in Kilikien, lasse in Eleusis ein Propylon erbauen. Das bringe ihn auf den Gedanken, etwas Vergleichbares in der Akademie, also einem Zentrum der damaligen Intellektualität, in Athen errichten zu lassen. Denn er wünsche in der Stadt, die er liebe, ein Erinnerungsmal an sich selbst zu hinterlassen (*audio Appium propylon Eleusine facere. num inepti fuerimus si nos quoque Academiae fecerimus? ... equidem valde ipsas Athenas amo. Volo esse aliquod monumentum; odi falsas inscriptiones statuarum alienarum*).³⁷

Lässt man die ciceronische Idiosynkrasie beiseite, dann wird aus seinen Worten zum einen deutlich, dass nach seiner Ansicht den Inschriften, die Ehrenmonumente der Mit- und Nachwelt erklären, keineswegs einfach vertraut werden dürfe, ihr Inhalt könnte den Leser in die Irre führen, weil das, was dort ausgesagt werde, nicht zutreffe. Auf der anderen Seite aber wird die Attraktivität deutlich, die Cicero mit einem Erinnerungsmal verbindet, hier einem *arcus* innerhalb der platonischen Akademie in Athen. Auch der Ort trägt für ihn zum Wert des Erinne-

³⁶ Cicero, ad Att. 5, 21, 7. Übersetzung nach H. Kasten.

³⁷ Cicero, ad Att. 6, 1, 26.

rungsmals bei; zu oft hatte er sich in Rom als Liebhaber der Philosophie aufgespielt. Dabei spricht Cicero nicht aus, dass natürlich die *inscriptio*, die auf dem *arcus* ganz selbstverständlich stehen werde, keine *falsa* sein würde; denn er selbst hätte sie formuliert.

Diese Haltung, durch ein »*monumentum*«, was immer das auch sein mochte, als Person in der Öffentlichkeit präsent zu sein und so nicht der Vergessenheit anheimzufallen, ist nicht etwas für Cicero besonders Bezeichnendes. Es ist, so darf man es wohl formulieren, zumindest für die römische Gesellschaft etwas Selbstverständliches, und zwar auf fast allen gesellschaftlichen Ebenen, nicht nur bei der Elite. In der einen oder anderen Form konnte fast jeder dafür sorgen, dass er über den Tag hinaus, ja über den Tod hinaus weiterlebte. Das geschieht natürlich vornehmlich durch Grabdenkmäler mit ihren Inschriften, die an den Ausfallstraßen der römischen Städte in großer Vielfalt den Wanderer ansprachen. In einer besonders Ich-bezogenen Form drückt dies ein spätes Grabepigramm aus Hippo Regius in der *Africa proconsularis* aus, das nur handschriftlich auf uns gekommen ist und in der Überlieferung sogar dem hl. Augustinus zugeschrieben wurde:³⁸

*Vivere post obitum vatem vis nosse viator;
quod legis, ecce loquor, vox tua nempe mea est.*

Wanderer, du möchtest wissen, ob der Seher/Dichter nach seinem Tod weiterlebt.

Siehe, was du liest, das sage ich; denn Deine Stimme ist meine.

Der Verfasser dieses Grabepigramms sieht den Wanderer, der vor einem Grabbau steht und dabei das Epigramm laut ausspricht. Es ist kein stummes Lesen, er leiht dem Dichter seine Stimme, der auf diese Weise weiterlebt.³⁹

Auch in einer weiteren Grabinschrift, diese aus Calama, ebenfalls in der *Africa proconsularis*, wird der *viator* angesprochen:⁴⁰ *valeas viator*,

³⁸ Riese, *Anthologia latina* Nr. 721 = Monceaux 1906, 473 f., Nr. 192 = EDCS-14400009.

³⁹ In CIL XIV 480 = CLE 1255 wird der Gedanke ausgedrückt, dass der Verstorbene, obwohl selbst nun ohne Stimme, durch den Stein, auf dem sein Epigramm steht, spreche: *Hic ego qui sine voce loquor de marmore caeso*. Vgl. auch Meier 2017; Vestrheim 2010.

⁴⁰ CIL VIII 5370 = 17497 = ILAlg I 326.

*lector mei{s} carminis*⁴¹ = »Möge es dir wohl ergehen, Wanderer, der du mein Gedicht liest.« Diese Aufforderung an den Wanderer wird oft mit der Aufforderung verbunden, er möge den Verstorbenen grüßen und ihm die Totenruhe wünschen, wie in einem Grabgedicht aus der Nähe von Pescara:⁴²

*Tu, qui pr(a)eteri(en)s legisti, lasse viator,
sit tibi lux dulcis et mihi terra levis.*

Du, ermüdeter Wanderer, der du im Vorübergehen dies liest: Sei Dir das Licht (des Tages) angenehm und mir die Erde leicht.

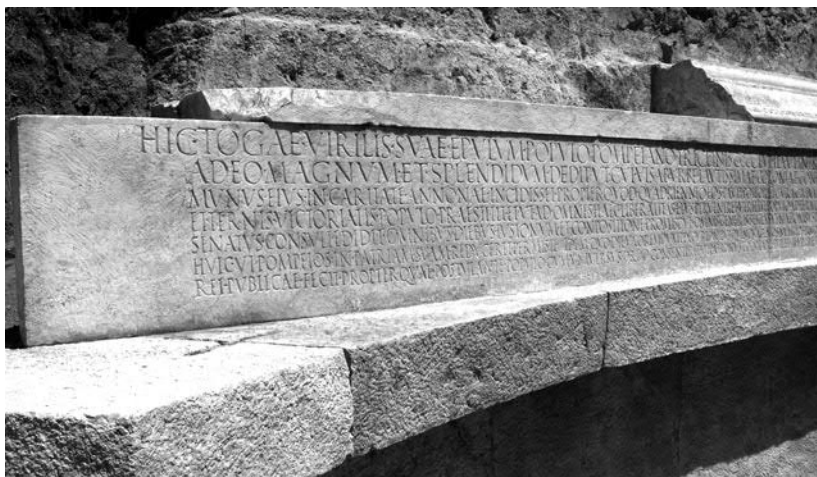
Oder, wie es vor allem auf Grabdenkmälern auf der iberischen Halbinsel heißt: *d(ic), q(ui) l(egis): s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*⁴³ = »du, der du dies liest; sage: sei dir die Erde leicht.« Es war eine so allgemein bekannte Formel, dass man alle Worte auf den jeweiligen Buchstaben abkürzen konnte: D·Q·L·S·T·T·L.

Solche Monumente wollen zwar auch das Vergessen überwinden, aber es ist nichts Individuelles, was sie lebendig halten können, es sind allgemeine Formeln, die nur Generelles übermitteln. Sprechender sind Monumente, die sehr gezielt errichtet wurden, um das eigene Handeln über den Tod hinaus durch steingewordene Worte lebendig zu halten. Eine Grabinschrift, die vor wenigen Jahren in Pompei gefunden wurde, ist ein kaum zu übertreffendes langes und detailreiches Beispiel – wenn man vielleicht von den *Res gestae divi Augusti* absieht. Ein Cn. Alleius Nigidius Maius hat den Text für sich formuliert, in der dritten Person (Abb. 3). Deshalb beginnt der Text nicht mit dem Wort *ego*, vielmehr mit *hic*. Die Sätze sollen als objektiver Bericht erscheinen. Der an dieser Stelle Bestattete erscheint als ein herausragender Wohltäter der Stadt. Denn selbst bei Ereignissen, die nur ihn persönlich betrafen wie das Anlegen der *toga virilis* oder seine Vermählung, habe er die Mitbewohner mit Gaben bedacht. Einmal habe er mehr als 6.800 Personen ein Festmahl gegeben, ein anderes Mal Geld an die Stadtbewohner und diejenigen, die auf dem Lande lebten, verteilt. Bei einer Lebensmittelknappheit habe er mit seinen Geldmitteln eingegriffen und zusätzlich Brot zu ermäßigtem Preis verteilen lassen. Hinzu kamen Gladiatorenspiele der verschiedens-

⁴¹ Das *carmen* auch in CLE 112.

⁴² CIL IX 3358 = CLE 1125.

⁴³ Siehe z. B. CIL II 5, 975. 997. 1128. 1189.



3 Elogium vom Grabmal des Alleius Nigidius Maius aus Pompei, Mitte 1. Jh. n.Chr. (siehe auch Tafel 7)

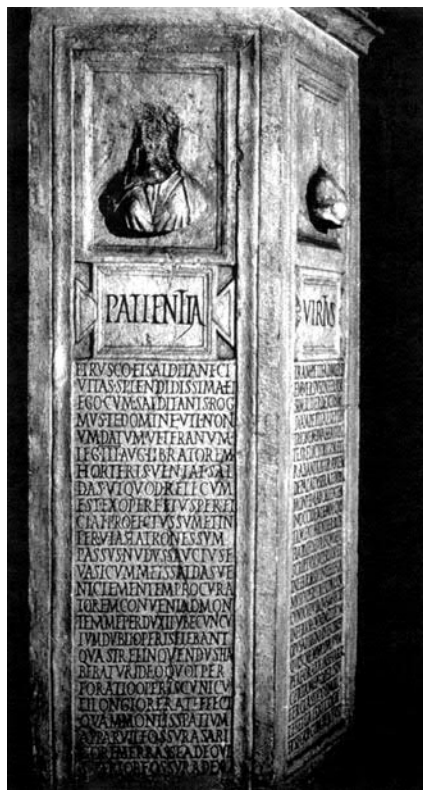
ten Art, ohne dass diese *ludi* die Gemeinde etwas kosteten. Als schließlich das gesamte Volk mit Zustimmung des Senats ihn unter die Patrone der Stadt kooptieren wollte, habe er selbst als *privatus* eingegriffen, da er es nicht verantworten könne, Patron seiner Mitbürger zu sein – im Hintergrund schwingt dabei mit, die Bewohner Pompeis sollten durch diese Bezeichnung nicht als seine Freigelassenen erscheinen. Hier wurde zwar am Ende des Textes mit der gesellschaftlich akzeptierten *modestia* argumentiert, aber der gesamte Text sollte doch für die Mit- und Nachwelt ein sehr konkretes Bild eines Mannes aus der Elite Pompeis bewahren, der sich Zeit seines Lebens in der Öffentlichkeit durch seine herausragenden *beneficia* als außergewöhnlicher Mäzen präsentiert hatte. Zumindest seine *beneficia* waren nicht *modesta*. Dass es ihm um seine eigene Größe ging, zeigt der aufwendige detaillierte Text in Verbindung mit seinem extravaganteren Grabmal.⁴⁴

In ein sehr anderes soziales Milieu führt eine Inschrift aus Lambaesis, die aber einen vergleichbaren Stolz auf die individuelle Leistung eines Einzelnen, eines Nonius Datus, erkennen lässt: das, was er erreicht

⁴⁴ So nach dem Text, der im Juli 2018 den Teilnehmern eines Kolloquiums in Neapel/Pompei zu diesem Neufund zur Verfügung gestellt wurde. Die Beiträge sollen in einem eigenen Band publiziert werden. Erster Bericht zu der Inschrift und dem Grabmal bei Osanna 2018.

hatte, sollte von der Nachwelt nicht vergessen werden.⁴⁵ Nonius Datus diente als Soldat bei der *legio III Augusta* in Lambaesis, gleichzeitig aber war er ein Spezialist, wenn es um Fragen des Vermessens ging, ein *librator*. Diese Kunst war für jede Legion nötig. Im Heer gehörte seine *ars*, das richtige Vermessen, zu seinen Dienstpflichten, so dass ihm daraus im militärischen Kontext schwer eine öffentliche Anerkennung erwachsen konnte. Anders erlebte er es jedoch in Saldae im zivilen Kontext. Dort hatten ihm seine fachlichen Fähigkeiten zu einem besonderen Erfolg verholfen. Denn die mauretanische Stadt wollte einen Kanal, der Wasser in die Stadt bringen sollte, durch einen Berg treiben, doch die Versuche schlugen fehl, weil die Arbeitstrupps, die von beiden Seiten des Berges aus den Durchstich vorantreiben sollten, die gerade Richtung nicht einhalten konnten. Erst durch Einsatz des Veteranen Datus gelang es schließlich, das Werk zu vollenden. Ob ihm in Saldae außer dem mündlichen Dank vor der Öffentlichkeit, den man voraussetzen muss, ein bleibendes Denkmal gesetzt wurde, erfahren wir nicht. Doch gerade ein dauerhaftes *monumentum* wollte Nonius Datus. Er verfasste selbst einen Bericht, den er der Öffentlichkeit vermutlich an seinem Grab präsentierte. Der lange Text wurde in Lambaesis auf eine hexagonale Stele geschrieben, wovon nur die Hälfte auf uns gekommen ist, mit insgesamt 71 Zeilen in drei Kolumnen (Abb. 4). Über diesen erscheint jeweils das Porträt einer der drei *virtutes*, die zu Nonius Datus Erfolg beigetragen hatten: *Patientia – Virtus – Spes*. Das, was von dem Bericht erhalten ist, lässt sehr deutlich erkennen, was für Datus wichtig war. So vergisst er nicht anzumerken, wie er auf der Reise mit seinen Leuten sogar in Lebensgefahr geriet. Vor allem aber fügte er hinzu: »Damit meine Mühen um diesen Aquädukt von Saldae noch deutlicher erscheinen, habe ich einige Briefe beigefügt« (*ut lucidius labor meus circa duc(tum) hoc Saldense pararet, aliquas epistulas subieci*). Tatsächlich hat er in seinen Bericht Briefe zweier ritterlicher Statthalter der Mauretania Caesariensis eingeschlossen, die sie an ihre senatorischen Kollegen in Lambaesis geschrieben hatten. In diesen *epistulae* bilden die Person des Nonius Datus und seine Leistungen bei der Vermessung des Tunnels den zentralen Inhalt und insbesondere das Lob, dass die *procuratores Mauretaniae Caesariensis* über Datus formulieren. Wir dürfen davon ausgehen, dass der *mentor* gegenüber seinen Kameraden, die wie auch er schon Veteranenstatus erreicht hatten, nicht selten auf diese für ihn wohl spektakulärste Zeit seines Lebens zu spre-

45 CIL VIII 2728 = 18122 = Dessau 5795 = Freis 101 = EDCS-20600177.



4 Denkmal für Nonius Datus, wohl von seinem Grab in Lambaesis, nach Mitte 2. Jh. n. Chr. Heute in Béjaïa, Algerien

chen kam. Was er zunächst nur in Worten seiner Mitwelt verkündete, das ließ er auf diesem hexagonalen Monument in Stein meißeln; es war für ihn kein so fremder Gedanke.⁴⁶

So wie er hat wohl die Mehrheit der Römer gedacht, freilich nicht alle. Sextus Iulius Frontinus, dreimaliger Konsul, zuletzt zusammen mit Traian im Jahr 100 und heute noch bekannt durch einige literarisch-technische Werke vor allem sein *de aquis urbis Romae*, hatte verboten, für ihn ein Grabmonument zu errichten: *Vetuit exstrui monumentum ...* (»er hat verboten, dass ein Grabmal errichtet werde«). Die Begründung

⁴⁶ Was Cuomo 2011, 158–162 über die Absicht schreibt, die mit der Errichtung der Inschrift verbunden war, erscheint zu sehr auf technische Expertise ausgerichtet. Dazu aber hätte Nonius Datus vor allem nicht die beiden Briefe der Statthalter von Mauretania Caesariensis in seinen Bericht einschließen müssen. Gerade diese zeigen, dass es ihm darum ging deutlich zu machen, mit welchen Personen innerhalb der Gesellschaft des römischen Reiches er verkehrt hatte.

dafür lautete: *impensa monumenti supervacua est; memoria nostri durabit, si vita meruimus* (»Der Aufwand für ein Grabmal ist überflüssig; die Erinnerung an uns wird überdauern, wenn wir es durch unser Leben verdient haben«).⁴⁷ Um *memoria* nach seinem Tod ging es auch ihm, aber anders als den meisten seiner Standesgenossen, z. B. Plinius d. J. Er hat die Haltung seines väterlichen Freundes Frontinus überliefert, war aber mit dieser keineswegs einverstanden. Und Plinius handelte auch völlig anders als Frontinus. Aus Comum ist eine Inschrift überliefert, die in einer extremen Weise zeigt, wie man als Römer, zumal wenn man der Elite angehörte, über das eigene Nachleben *post mortem* dachte und was man tun konnte, um nicht vergessen zu werden.⁴⁸ Für Plinius wurde sicher ein Grabmal errichtet, vielleicht in Comum, seiner Heimatstadt, vielleicht aber auch nahe Rom auf seinem Landgut Laurentinum. Davon ist nichts überliefert. Doch Plinius tat mehr. In seinem Testament hatte er, so darf man annehmen, eine Anweisung hinterlassen, eine gewaltige Inschrift herzustellen, die in Comum zu lesen sein sollte; vermutlich hat er auch den Text vorgegeben. Dieser besteht aus zwei Teilen: zunächst wird sein *cursus honorum* in allen Details aufgeführt, die deutlich über das hinausgehen, was üblich war (Abb. 5).⁴⁹ Insgesamt entspricht dieser Teil der Inschrift dem, was man in einer Grabinschrift angeführt hätte. Dann folgt eine Liste all der *beneficia*, die er seiner Heimatstadt in den vergangenen Jahrzehnten bereits erwiesen hatte. Zusätzlich aber hatte er im Testament angeordnet, Thermen zu erbauen. Außer den Kosten stellte er für deren Ausstattung mindestens 300.000 Sesterzen zur Verfügung, außerdem nochmals 200.000 für zukünftig notwendig werdende Reparaturen.

Lange Zeit hatte man gedacht, dieser Text sei an seinem Grab angebracht gewesen. Doch sein Name steht im Nominativ, nicht, wie man bei einer Grabinschrift zu Beginn des 2. Jh. n. Chr. erwarten müsste, im

⁴⁷ Plinius, ep. 9, 19, 6.

⁴⁸ CIL V 5262 = Dessau 2927.

⁴⁹ Der Text zu Beginn dieser Inschrift lautet: *C(aius) Plinius L(uci) f(ilius) Ouf(entina) Caecilius [Secundus co(n)s(ul)] / augur legat(us) pro pr(aetore) provinciae Pon[ti et Bithyniae pro] / consulari potesta[t(e)] in eam provinciam e[ss]e s(enatus) c(onsulto) missus ab / Imp(eratore) Caesar(e) Nerva Traiano Aug(usto) German[ico] Dacico p(atre) p(atriciae) / curator alvei Ti[b]eris et riparum e[st] cloacar(um) urb(is) / prae-f(ectus) aerari Satu[r]ni prae(fectus) aerari mil[it]it(aris) pr(aetor) trib(unus) pl(ebis) / quaestor Imp(eratoris) sevir equitum [Romanorum] / trib(unus) milit(um) leg(ionis) [III] Gallica[e] Xvir stli] / tib(us) iudicand(is).*



5 Anfang der Inschrift des Plinius Secundus aus Comum, wohl aus den von ihm erbauten Thermen, bald nach 111 n. Chr. Heute verbaut in der Portikus der Basilica di Sant’Ambrogio, Mailand

Dativ. Zudem fehlt jeder Dedikant. Das ist eben Plinius selbst, wie der Nominativ zeigt. Vor allem aber würden in einer Grabinschrift nicht die *beneficia* genannt werden, die er Comum erwiesen bzw. testamentarisch angeordnet hatte. Unter den zahlreichen Grabinschriften für Senatoren gibt es nicht eine einzige, in der man Hinweise auf solche *beneficia* finden kann. Das wird in Dokumenten ganz anderer Art mitgeteilt. Das alles zeigt, dass es ein Text ist, den Plinius selbst verfasste, um seine Person und sein Handeln gegenüber seiner *patria* herauszustellen. Er sollte damit im Gedächtnis der Comenses lebendig bleiben, über seinen Tod hinaus. Die Thermen mussten nach seinem Tod erst noch erbaut werden. Man könnte den Text geradezu als die Bauinschrift der Thermen ansehen; denn nach dem *cursus honorum* geht der Text direkt weiter mit *therm[as ex HS --] adiectis in ornatum HS CCC(milibus) [-- et eo amp]lius in tutela[m] HS CC(milibus) t(estamento) f(ieri) i(ussit)* – eine klassische Formulierung für Bauinschriften. In jedem Fall stellten diese Thermen den geeigneten Ort dar, um die Erinnerung an ihren Stifter Plinius wachzuhalten. Diese waren ein *locus celeberrimus* par excellence, an dem viele Menschen zu-

sammenkamen. Dort konnte die *memoria* an ihn, in Stein gemeißelt, die Zeiten überdauern. Dazu hat dieses Monument beigetragen.

Was auf dieser Inschrift zu lesen war, hatte Plinius wohl so in seinem Testament verfügt. Das taten auch andere; doch in dieser Konzentration auf die eigene Person ist, soweit wir von derartigen Dokumenten Kenntnis haben, kaum jemand sonst aufgetreten. Häufig handeln andere im Sinne des Verstorbenen, um dessen Weiterleben in der bürgerlichen Öffentlichkeit einer Stadt zu gewährleisten.⁵⁰ Manchmal wird nicht nur erwähnt, dass eine Ehrung *ex testamento* erfolgte, gelegentlich wird sogar ein Auszug aus einem Testament auf den Seitenwangen einer Statuenbasis eingemeißelt, wie bei einer aus Petelia nahe Croton in Unteritalien:⁵¹ Das Testament bestimmte, dass die Kasse der Stadt 100.000 Sesterzen erhalten werde, wenn man für den Verstorbenen eine Statue errichtete. Dafür wird der Ort festgelegt, die Größe des Monuments, das zu verwendende Material. Ferner wird bestimmt, wer von den Dekurionen, Augustalen und den einfachen Bürgern bei der jährlichen Feier des Geburtstags des Verstorbenen wie viele Denare erhalten soll. Neben anderen Vorschriften verfügt er auch, dass das Testament an der Seitenwange der Basis für seine Statue eingemeißelt werden muss, damit sie seine Anordnung dort dauerhaft zur Verfügung hätten, die gleichzeitig eine

⁵⁰ Champlin 1991, 26 f. und Kap. 8.

⁵¹ CIL X 114 = Dessau 6468: *M(anio) Maegonio M(ani) f(ilio) M(ani) n(epoti) M(ani) pron(epoti) Cor(nelia) Leoni aed(ili), IIIIvir(o) leg(e) Cor(nelia), q(uaestori) p(ecuniae) p(ublicae), patrono municipii, IIIIvir(o) q(uin)q(uennali) decuriones Augustales populusque ex aere conlat(o) ob merita eius. Caput ex testamento: rei p(ublicae) municipum meorum, si mihi statua pedestris in foro superiore solea lapidea basi marmorea ad exemplum basis, quam mihi Augustales posuerunt, prope eam mihi municipes posuerunt, posita fuerit, HS C m(ilia) n(ummum), q(uae) eis me vivo pollicitus sum, dari volo. Ea autem condicione HS C m(ilia) n(ummum), q(uae) s(upra) s(cripta) s(unt), dari volo, ut ex usuris semissibus eius pecuniae omnibus annis die natalis mei, qui est X Kal(endas) April(es), distributio fiat decurionibus epulantibus (denariorum) CCC, deducto ex his sumptu strationis; reliqui inter eos, qui praesentes ea hora erunt, dividantur. Item Augustalibus eadem condicione |(denarios) CL dari volo et municipibus Petelinis utriusque sexus ex more loci (denarium) I omnibus annis dari volo, item in cena parentalia (denarios) L et hoc amplius sumptum hostiae, prout locatio publica fuerit, dari volo. A vobis, optimi municipes, peto et rogo per salutem sacratissimi principis Antonini Augusti Pii liberorumque eius, hanc voluntatem meam et dispositionem ratam perpetuamque habeatis, totumque hoc caput testamenti mei basi statuae pedestris, quam supra a vo(bi)s peti, ut mihi ponatis, inscribendum curetis, quo notius posteris quoque nostris esse possit vel eis quoque, qui munifici erga patriam suam erint, admoniat.*

exhortatio für andere sein sollte, es ihm nachzutun. Deutlicher konnte man gar nicht zeigen, wie der Verstorbene damit der Vergänglichkeit zu entgehen hoffte.

Freilich konnte man in solchen petrifizierten Worten an die Nachwelt selektieren, man musste nicht alles mitteilen, vor allem nicht das, was das Bild des Verstorbenen beschädigen konnte, das vermittelt werden sollte. Im Ansatz ist das in Plinius' Inschrift zu finden. Denn er war *quaestor Domitiani* gewesen, was für einen Senator eine besondere Auszeichnung war. Allerdings war die *memoria* dieses Kaisers nach seinem gewaltsamen Tod vom Senat ausgelöscht worden. Deshalb erscheint auch sein Name nicht in Plinius' Text. Aber so ganz wollte er doch nicht darauf verzichten, auf die besondere Stellung hinzuweisen; er schrieb *quaestor Imp(eratoris)* ohne dessen Namen. Jeder aufmerksame Leser konnte ohne Mühe erschließen, wer dieser *Imperator* gewesen war.

Das gilt auch für die schon erwähnte Inschrift des Funisulanus Vettonianus aus Andautonia. Sie war vor dem Tod Domitians auf die Basis unter der Statue des Senators geschrieben worden, weshalb dort auch mit deutlichem Nachdruck gesagt war, wem der Senator seine vierfachen *dona militaria* verdankte, eben diesem Kaiser. In der pannonischen Stadt erfuhr man nach der Ermordung des Kaisers, dass der Senat dessen Namen aus der kollektiven Erinnerung der Römer getilgt hatte. Konsequenterweise ließ die Gemeinde die entsprechende Passage in der Inschrift unter der Statue des Senators eradiieren; man konnte noch lesen: *donato [[--]] bello Dacico coronis IIII, murali, vallari, classica, aurea, hastis puris IIII, vex(il)lis IIII*, aber nach *donato* folgte mehr als eine Zeile lang nur eine Vertiefung. Das, was dort gestanden hatte: *[[ab Imp(eratore) Domitiano Aug(usto) Germanico]]* wurde ausgemeißelt. Der Name war damit getilgt, aber die Lücke war umso auffälliger (s. o. Abb. 1). Es war ein beredtes Verschweigen.

Vor allem bei Kaisern können wir heute noch den Versuch beobachten, ihr Nachleben auf ihren epigraphischen Monumenten zu zerstören. Doch auch andere Mitglieder der Führungsschicht konnten davon betroffen sein, also eben jene, die, abgesehen von den Kaisern, fast überall am häufigsten in Bild und Wort in der Öffentlichkeit sichtbar waren durch Statuen und epigraphische Texte. Wollte man die Erinnerung an jemanden tilgen, dann wurden solche Statuen im Allgemeinen mitsamt den Inschriften entweder auf andere Personen umgeschrieben oder zerstört. Eine solche vollständige Beseitigung und Auslöschung der öffentlichen Erinnerung war Teil des Urteils, das der Senat im November des Jahres 20 n. Chr. gegen Calpurnius Piso, den angeblichen Mörder des

Germanicus verkündet hat. Im s.c. heißt es deshalb: »ferner (wird verordnet), dass Statuen und Porträts des Cn. Piso pater ungeachtet ihres Aufstellungsortes entfernt werden sollten« (*utiq(ue) statuæ et imagines Cn(aei) Pisonis patris, quæ ubiq(ue) positæ essent, tollerentur*).⁵² Doch sein Name erschien auch in Monumenten, die nicht einfachhin beseitigt werden konnten. Auch dies bedachte der Senat, weshalb auch angeordnet wurde: »ferner, dass der Name des Cn. Piso pater aus der Inschrift unter der Statue des Germanicus Caesar, die ihm die sodales Augustales auf dem Marsfeld beim Altar der Providentia gesetzt hätten, entfernt werde« (*utiq(ue) nomen Cn(aei) Pisonis patris tolleretur ex titulo statuæ Germanici Caesaris, quam ei sodales Augustales in campo ad aram Providentiæ posuissent*).⁵³ Das ist sicher geschehen, aber nicht nur dort, sondern auch in den Arvalakten, in denen man im Dezember des Jahres 14 eingetragen hatte, dass Piso anstelle des verstorbenen Augustus in das *collegium* aufgenommen worden war: »am 18. Tag vor den Kalenden hat der Augur Cn. Cornelius Lentulus, Sohn des Cnaeus, als Magister ... anstelle des Imperator Caesar Augustus den Cn. Calpurnius Piso als frater Arvalis kooptiert und zu den Opfern gerufen« (*XVIII k(alendas) Ianuarias in regia [Cn(aeus) Corneli]us Cn(aei) f(ilius) Lentulus augur mag(ister) ... et in locum Imp(eratoris) [Caesaris] Augusti [[[Cn(aeum) Calpurnium Pisonem]]] fratres Arvales [cooptavit et] ad sacra vocavit*).⁵⁴ Der Name [[[Cn(aeum) Calpurnium Pisonem]]] wurde gründlich eradiert.

In ähnlicher Weise ging *senatus populusque Romanus* im Jahr 408 gegen den Heermeister Stilicho vor, dessen Name in einem Monument genannt war, das zur Erinnerung an die *fides* und *virtus* ... *devotissimorum militum dom(i)norum nostrorum* in Rom zwei Jahre früher aufgestellt worden war. Die Soldaten hatten einen Krieg beendet *consiliis et fortitudine inlustris viri comitis et [[[magistri utriusq(ue) militiae Fl(avi) Stilichonis bis co(n)s(ulis) ord(inarii)]]]* (»unter der klugen Tapferkeit seiner Eminenz, des Comes und allzuständigen Heermeisters, der zweimal ordentlicher Konsul gewesen ist«).⁵⁵ Das Monument konnte man nicht beseitigen, so wurde sein Name sorgfältig eradiert (Abb. 6). Es sollte ihm kein Weiterleben in der Zukunft möglich werden; umso stärker wirkte die Rasur für alle, die Bescheid wussten, bis auf die heutige Zeit.

52 SCCPP Zeile 75 f.

53 SCCPP Zeile 82–84.

54 CIL VI 2023a = 32339a = CFA 2; J. Scheid lässt die Ergänzung des Namens offen.

55 CIL VI 31987 = Dessau 799.



6 Ehrenmonument für Stilicho vom Forum Romanum, Rom, 406 n. Chr.



7a-b Statue einer Virgo Vestalis und zugehörige Basis aus Rom. Atrium Vestae (Inv. 12465), 364 n. Chr.

Doch eine Rasur konnte wirklich zur Auslöschung einer Person aus der Erinnerung der Nachwelt führen, wenn nicht durch eine andere Überlieferung dieser petrifizierte Tod neutralisiert wurde. Im Fall einer *virgo Vestalis maxima* ist in Rom die Vernichtung des Namens tatsächlich gelungen (Abb. 7a–b).⁵⁶ Für sie war im Jahr 364 durch die *pontifices* eine Statue errichtet worden: *ob meritum castitatis, pudicitiae adq(ue) in sacris religionibusque doctrinae mirabilis* (»wegen ihrer Keuschheit und Züchtigkeit sowie wegen ihrer bewundernswerten Gelehrsamkeit im Opferwesen und religiösen Bräuchen«). Doch dann ist ein Umstand eingetreten, der zur Rasur ihres Namens führte; was dazu geführt hat, bleibt uns unbekannt. Nur ein einsames C vom Anfang ihres Namens ist noch erhalten. Überlebt haben auf dem Stein ihre Verurteilung und die Auslöschung ihres Namens, noch über ihren Tod hinaus. In diesem Fall wurde am Ende das Gegenteil dessen erreicht, was die *pontifices* mit der Errichtung der Statue gewollt hatten.⁵⁷ Hätten die *pontifices* die Zukunft voraussehen können, dann hätten sie wohl auf die steingewordene Ehrung der Vestalin verzichtet.⁵⁸

APPENDIX

Die hier besprochenen inschriftlichen Monumente, die der Bewahrung der *memoria* an eine oder mehrere Personen dienen sollten,⁵⁹ sowie unzählige weitere aus der römischen Welt zeigen stets die Verbindung von statuarischem Bild und Text. Eine Inschrift allein als Ehrung einer Person ist im römischen Kontext kaum möglich. Der Text, den Plinius selbst verfasst hat, scheint eine Ausnahme zu sein, ist aber als Typus *res gestae alicuius* eine eigene Kategorie, ebenso wie das *carmen*, das Tiberius

⁵⁶ CIL VI 32422 = Dessau 4938.

⁵⁷ Zur *damnatio memoriae* siehe einerseits Flower 2006; ferner Östenberg 2018 für den besonderen Aspekt, auf den hier verwiesen wurde. Ob allerdings Reste von Namen bewusst gelassen wurden, damit die Erinnerung an die Verdammung mit der Person verbunden wurde, muss man offenlassen. Denn wir wissen heute nicht mehr, ob die entsprechende Stelle nicht mit Stuck überzogen wurde, wodurch dort nichts mehr lesbar war. Dass Rasuren manchmal durch Stuck überdeckt wurden, ist sicher.

⁵⁸ Ironischerweise ist dieses Monument eines der wenigen, bei denen neben der Inschrift auch die zugehörige Statue – freilich ohne Porträt – erhalten blieb.

⁵⁹ Dabei sind nicht die funerären gemeint, für die das Folgende nicht relevant ist.

auf seinen verstorbenen Sohn Germanicus im Jahr 19 n. Chr. verfasst hatte und das in Rom auf einer *tabula aenea* öffentlich aufgestellt wurde.⁶⁰ Nur im funerären Bereich war es möglich, Ehrungen, die eine Person zu Lebzeiten erhalten hatte, in den Text der Grabinschrift einzufügen, ohne dass auch ihr bildliches Porträt damit verbunden sein musste. Nonius Datus war wohl ein solches Exemplum. Auch die beiden langen *laudationes* für Frauen, die aus Rom bis heute erhalten geblieben sind, könnte man dazu rechnen. Eine nennt eine *Murdia Luci filia*,⁶¹ in der anderen ist der Name der Frau verloren. Lange Zeit hat man sie mit Turia, der Gattin von Quintus Lucretius Vespillo, *consul* im Jahr 19 v. Chr.,⁶² identifiziert, was heute freilich zum Teil bestritten wird.⁶³ In beiden Fällen handelt es sich jedoch eindeutig um Texte aus dem Funerärbereich. Inschriften jedoch, die alleine ohne Verbindung mit einem Porträt oder einer Statue eine Person ehren, also sogenannte Ehreninschriften, die dann auch das Lob eines Menschen über den Tod hinaus weitertragen können, sind in der römischen Welt unbekannt – obwohl der Begriff sehr häufig verwendet wird. Die Ehrung erfolgt immer durch die Statue oder das Porträt, die dann zur Personalisierung der Inschrift bedürfen.

Dies ist sehr viel anders in der griechischen Welt. Dort gibt es zahllose Texte, die über Ehrungen berichten, die durch Rat und Volk einer Stadt erfolgten, ohne dass dazu die geehrte Person auch bildlich in der Stadt präsent war. Präsent war nur eine Stele, auf der die Ehrung dokumentiert und der Öffentlichkeit mitgeteilt wurde. Die eigentliche Ehrung ging diesem Akt voraus. So heißt es in vielen Beschlüssen von Rat und Volk in Athen, aber ebenso in anderen griechischen Gemeinden wie z. B. in Kos, man bekränze eine Person mit einem Kranz oder man verleihe ihm die Proxenie, manchmal auch beides zusammen. Schließlich aber wird angeordnet, den Text des Beschlusses auf eine Stele zu schreiben und diese in einem Heiligtum oder auf der Akropolis aufzustellen, wie es etwa in einer koischen Inschrift heißt:⁶⁴

⁶⁰ Siehe *tabula Siarensis* AE 1984, 408 (vgl. Crawford, *Roman Statutes* 517 und EDCS-45500034): *item placere, uti car]men quod Ti(berius) Caesar Aug(ustus) in eo ordine a(nte) d(iem) XVII k(alendas) Ian(uarias) [de laudando Germanico filio] suo proposuisset, in aere incisum figeretur loco publico [-- quocumque ipsi] placeret.*

⁶¹ CIL VI 10230 = Dessau 8394.

⁶² CIL VI 41062.

⁶³ Flach 1991; Keegan 2008; ferner Osgood 2014.

⁶⁴ IG XII 4, 1, 22.

Die Poleten sollen verdingen, die Proxenie
und den Kranz aufzuzeichnen auf eine Ste-
le, und weihen in dem Heiligtum der Zwölfgötter.⁶⁵

τοὶ δὲ πωληταὶ μισθ[ωσάντω ἀναγράψαι]
τὰν προξενίαν καὶ τὸν στέφανον ἐς στά]-
λαν καὶ θέντω ἐν [τῷ ἱερῷ τῶν Δωδέκα Θεῶν].

Schließlich wird in diesem Fall beschlossen, Gesandte nach Sinope, wo-
her der Geehrte stammte, zu senden:

damit aber
auch in Sinope der Kranz verkündet werde, dafür
sollen die Boten sorgen, die geschickt werden nach Si-
nope, indem sie um die Verkündung bitten das
Volk der Sinopeer.

[ὅπως δὲ]
καὶ ἐν Σινώπαι ὁ στέφαν[ος ἀναγγελῆι, ἐπι]-
μεληθέντω τοὶ ἄγγελοι τ[οὶ πεμφθέντες ἐς Σι]-
νώπαν τὰς ἀναγγελίας αἰτ[ησάμενοι τὸν]
δᾶμον τὸν Σινωπέων.

Konkret ist bei der Ehrung nur der Kranz, der tatsächlich verliehen wird. Alles andere erfolgt mündlich. Diese Worte aber werden auf eine Stele übertragen, auf der nicht selten auch der Kranz abgebildet wird. Ähnlich muss man auch z. B. die Dokumentation über die Verleihung der Proxenie in Oropos werten. Die Proxenie war eine privilegierende Ehrung, die nach dem Beschluss mündlich mitgeteilt wurde. Die ehrenvollen Beschlüsse wurden ebenfalls in einem Heiligtum schriftlich dokumentiert. Auch diese kann man als Ehreninschriften bezeichnen, sachlich aber ist das nicht korrekt: denn dabei handelt es sich lediglich um die öffentliche Dokumentation und Archivierung der vorher bereits verkündeten Ehrung.⁶⁶

⁶⁵ Übersetzung Klaus Hallof: <<http://telota.bbaw.de/ig/IG%20XII%204,%201,%2022?qString=IG%20II%C2%B2,%201261>> (Juli 2020).

⁶⁶ Siehe Petrakos 1997, 370–372. Dankenswerter Hinweis von Matthäus Heil.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1, Taf. 6** Courtesy of the Archaeological Museum in Zagreb.
Abb. 2a-d Foto: Chr. Marek.
Abb. 3, Taf. 7 Foto: W. Eck.
Abb. 4 Nach K. Grewe, *Wasser für Rom. Techniken der Wasserversorgung im Imperium Romanum*, 2005. Abb. 12.
Abb. 5 wikimedia commons (G.dallorto).
Abb. 6 Foto: W. Eck.
Abb. 7a Foto: W. Eck.
Abb. 7b Foto: M. Clauss.

 LITERATURVERZEICHNIS

- AE** *L'Année épigraphique*.
CFA *Commentarii fratrum Arvalium*, ed. J. Scheid. Rome 1998.
Champlin 1991 Champlin, Edward: *Final judgements. Duty and emotion in Roman wills (200 B.C. – A.D. 250)*. Berkeley 1991.
CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*.
CLE Bücheler, Franz – Lommatzsch, Ernst (Hrsg.): *Carmina Latina Epigraphica (Anthologia latina 2)*. 3 Bde., 1895–1926.
Crawford, Roman Statutes *Roman Statutes*, ed. M.H. Crawford. BICS Suppl. 64. London 1996.
Cuomo 2011 Cuomo, Serafina: *A Roman Engineer's Tales*. In: *JRS* 101 (2011), 143–165.
Dessau *Inscriptiones Latinae Selectae*, ed. H. Dessau. Berlin 1892–1916.
Dobson 1978 Dobson, Brian: *Die Primipilares. Entwicklung und Bedeutung, Laufbahnen und Persönlichkeiten eines römischen Offiziersranges*. Beihefte der *Bonner Jahrbücher* 37. Bonn 1978.
EDCS *Epigraphische Datenbank Clauss-Slaby*.
Erkelenz 2005 Erkelenz, Dirk: *Die Ehrung als Fest. Wie werden Ehrenstatuen der Öffentlichkeit präsentiert?* In: Eck, Werner – Heil, Matthäus (Hrsg.): *Senatores populi romani. Realität und mediale Präsentation einer Führungsschicht : Kolloquium der Prosopographia Imperii Romani vom 11.–13. Juni 2004*. Stuttgart 2005, 73–96.
Flach 1991 Flach, Dieter: *Die sogenannte Laudatio Turiae. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar. Texte zur Forschung* 58. Darmstadt 1991.
Flower 2006 Flower, Harriet I.: *The Art of Forgetting: Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*. Chapel Hill 2006.

- Freis 1994** Freis, Helmut: Historische Inschriften zur römischen Kaiserzeit von Augustus bis Konstantin. Texte zur Forschung 49. 2. Aufl., Darmstadt 1994.
- Gregori 2008** Gregori, Gian Luca: Huic ordo decurionum ornamenta...decrevit: Forme pubbliche di riconoscimento del successo personale nell'Italia romana. In: Berrendonner, Clara – Cébeillac-Gervasoni, Mireille – Lamoine, Laurent (Hrsg.): Le quotidien municipal dans l'Occident romain. Clermont-Ferrand 2008, 661–685.
- Gregori - Incelli 2018** Gregori, Gian Luca – Incelli, Egidio: Gli onorati con ornamenta municipali nelle città dell'Italia romana. Rom 2018.
- IAM** Inscriptions antiques du Maroc. 2 Bde. Paris 1966–2003.
- IG** Inscriptiones Graecae, 1873 ff.
- ILAlg** Inscriptions Latines de l'Algérie, eds. S. Gsell und H.-G. Pflaum. Paris, Algiers 1922–2003.
- IRT** Inscriptions of Roman Tripolitania, eds. J.M. Reynolds und J.B. Ward-Perkins. Rom 1952.
- Keegan 2008** Keegan, Peter: Turia, Lepidus, and Rome's epigraphic environment. In: *Studia Humaniora Tartuensia* 9 (2008). <http://sht.ut.ee/index.php/sht/article/view/9.A.1> (Juli 2020).
- Kokkinia 2008** Kokkinia, Christina: Rezension von Daniëlle Sloopjes: The Governor and his Subjects in the Later Roman Empire. In: *Sehepunkte* 8 (2008) Nr. 1, 214.
- Ladjimi Sebaï 2005** Ladjimi Sebaï, Leila: *Parentelae et necessitudines* sur une inscription inédite de Carthage. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 149-4 (2005), 1191–1206.
- Marek 1993** Marek, Christian: Stadt, Ära und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia, *Istanbuler Forschungen* 39. Tübingen 1993.
- Meier 2017** Meier, Ludwig: Sprechende Steine, Gesang und ›professionelles‹ Wissen. Kulturhistorische Überlegungen zur Grabsäule des Seikilos (I. Tralleis 219). *Tyche* 32 (2017), 101–118.
- Monceaux 1906** Monceaux, Paul: Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique 3. *Inscriptions métriques*. RA 7 (1906), 461–475.
- Östenberg 2018** Östenberg, Ida: Damnatio Memoriae Inscribed: The Materiality of Cultural Repression. In: Petrovic, Andrej – Petrovic, Ivana – Thomas, Edmund (Hrsg.): *The Materiality of Text: Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*. Leiden 2018, 324–347.
- Osanna 2018** Osanna, Massimo: Games, banquets, handouts, and the population of Pompeii as deduced from a new tomb inscription. In: *JRA* 31 (2018), 310–322.
- Osgood 2014** Osgood, Josiah: *Turia. A Roman woman's civil war*. Oxford 2014.
- Petrakos 1997** Petrakos, Vasileios Ch.: *Oi ἐπιγραφες τοῦ Ἰρωποῦ*. Athen 1997.
- Riese, Anthologia Latina** *Anthologia latina*, ed. Alexander Riese.
- SCCPP** Eck, Werner – Caballos, Antonio – Fernández, Fernando: *Senatus consultum de Cn. Pisone patre*. München 1996.

Schäfer 1989 Schäfer, Thomas: Imperii insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung. Ergänzungsheft 29. Mainz 1989.

Spalthoff 2010 Spalthoff, Benjamin H.: Repräsentationsformen des römischen Ritterstandes. Tübinger archäologische Forschungen 7. Rahden 2010.

Vestrheim 2010 Vestrheim, Gert: Voice in sepulchral epigrams: some remarks on the use of first and second person in sepulchral epigrams, and a comparison with lyric poetry. In: Baumbach, Manuel – Petrovic, Andrej – Petrovic, Ivana (Hrsg.): Archaic and classical Greek epigram. Cambridge 2010, 61–78.

VERLUST DER MATERIALITÄT

ALAIN SCHNAPP

RUINEN, MATERIALITÄT UND ERINNERUNG

Die Verflüchtigung der Form¹

ABSTRACT

Die Ruine ist ihrer Definition nach eine Form, die sich auflöst – eine Konstruktion, ein menschliches Machwerk, das in die Natur zurückkehrt, aus der es hervorgegangen ist (Abb. 1). Diesen Sachverhalt hat Georg Simmel in einem grundlegenden Aufsatz versucht, aufzuzeigen.² Er hat dabei das Schicksal der einmal entstandenen Ruinen ausführlich untersucht, hat sich aber weniger damit beschäftigt, wie es zu ihrer Erschaffung kam. Man kann deutlich erkennen, wie auf einer Baustelle die verstreuten Materialien zu einem Bauwerk werden, aber wann wird eigentlich dieses Bauwerk zu einem Monument? Zum Zeitpunkt seiner Vollendung? Im Laufe seiner Existenz? Bei einer Katastrophe oder wenn es aufgegeben oder seinem Schicksal überlassen wird?

Dieser Beitrag untersucht die Beziehung zwischen der Materialität der Ruinen und ihrer Darstellung.

DIE DEFINITION DER RUINE

Um diesen Prozess zu verfolgen, muss man indes gerade von der Form als etwas Vollendetem ausgehen. Was ist ein vollendetes Werk in dem ihm eigenen Sinne? Brecht hat dieser Frage ein Gedicht gewidmet:

¹ Ich danke Andreas Wittenburg für die Übersetzung und mehrere Hinweise.

² Simmel 1911.

Wie lange
 Dauern die Werke? So lange
 Als bis sie fertig sind.
 Solange sie nämlich Mühe machen
 Verfallen sie nicht.

Einladend zur Mühe
 Belohnend die Beteiligung
 Ist ihr Wesen von Dauer, solange
 Sie einladen und belohnen.

Die nützlichen
 Verlangen Menschen
 Die kunstvollen
 Haben Platz für Kunst
 Die weisen
 Verlangen Weisheit
 Die zur Vollständigkeit bestimmten
 Weisen Lücken auf
 Die langdauernden
 Sind ständig am Einfallen.
 Die wirklich gross geplanten
 Sind unfertig.

Unvollkommen noch
 Wie die Mauer, die den Efeu erwartet
 (Die war einst unfertig
 Vor alters, vor der Efeu kam, kahl!)

Unhaltbar noch
 Wie die Maschine, die gebraucht wird
 Aber nicht ausreicht
 Aber eine bessere verspricht
 So gebaut sein muss
 Das Werk für die Dauer wie
 Die Maschine voll der Mängel.³

3 Brecht 1967, 387–388.



1 Ansicht des Gopura (Umschließung) des Tempels von Ta Som, Angkor. 12. Jh. — »was noch von Kunst in ihr (der Ruine) lebt« (G. Simmel)

Die Kraft des Gedichts von Brecht liegt darin, die anthropologische Quelle der Beziehung des Menschen mit den Dingen und seiner Umgebung wiederzufinden. Für ihn ist die Materie nicht träge, sondern ist ein greifbares Element, das für den Menschen ebenso unerlässlich ist wie das Denken. Jedes Einwirken auf die Dinge schafft eine Art von Übereinkunft des *homo faber* und der Materie. Simmel interessiert sich für die Bestimmung der Dinge, wenn sie sich auf dem Wege der Auf-

lösung, der Verflüchtigung, befinden, während Brecht sie zum Zeitpunkt ihres Erschaffens betrachtet. Damit sie wirkliche Werke werden, muss man ihnen eine Funktion verleihen und damit eine eigene Form, bis sie in der Lage sind, das zu verwirklichen, was man von ihnen erwartet. Ob es sich um Objekte handelt, um Rüstzeug für das tägliche Leben oder um Kunstwerke, die Welt der Dinge muss dem Willen desjenigen entsprechen, der sie gefertigt hat. Dieser funktionalistische Ansatz deckt sich mit dem von André Leroi-Gourhan entwickelten anthropologischen Gedanken der ›Arbeitskette‹ (*chaîne opératoire*), insofern als er alle Stufen von der ersten Entstehung bis zur Vollendung umfasst. Doch dieser Begriff ist von seiner Definition her fließend. Brecht unterscheidet zwischen den funktionellen Werken, den Kunstwerken und den Werken der Weisheit. Sie haben ihre Besonderheiten, denn was zählt, ist die Lebensdauer, die sich für alle ergibt; auch die ehrgeizigsten und vollständigsten offenbaren ihre Schwächen und ihre Unvollkommenheit. Die Kraft des Ansatzes von Brecht ist es, eine Gemeinsamkeit zwischen dem aufgegebenen Werk und der vom Efeu überwucherten Ruine aufzuzeigen, zwischen der nützlichen und doch ungeeigneten Maschine, die auf eine neue und geeignetere vorausweist. Die Dauerhaftigkeit ist also eine der Dimensionen der Erschaffung und der Nützlichkeit der Werke, und sie hängt ihrerseits vom Pakt zwischen dem Erschaffer und seinem Werk ab. Für Brecht sind im Gegensatz zu Simmel alle Werke von Wert, denn sie sind zum Ruin bestimmt. Simmel hat dagegen versucht, eine Hierarchie des Ruins und der Ruinen zu erstellen:

Ein Gemälde, von dem Farbenteilchen abgefallen sind, eine Statue mit verstümmelten Gliedern, ein antiker Dichtertext, aus dem Worte und Zeilen verloren sind – all diese wirken nur nach dem, was noch an künstlerischer Formung an ihnen vorhanden ist oder was sich von ihr, auf diese Reste hin, die Phantasie konstruieren kann: ihr unmittelbarer Anblick ist keine ästhetische Einheit, er bietet nichts als ein um bestimmte Teile vermindertes Kunstwerk. (...)

Die Ruine des Bauwerks aber bedeutet, dass in das Verschwundene und Zerstörte des Kunstwerks andere Formen und Kräfte, die der Natur, nachgewachsen sind und so aus dem, was noch von Kunst in ihr lebt und dem, was schon von Natur in ihr lebt, ein neues Ganzes, eine charakteristische Einheit geworden ist.⁴

4 Simmel 1911, 138–139.

Brecht und Simmel teilen denselben Gedanken im Hinblick auf das Schicksal der Dinge: die des Geistes wie die materiellen Werke sind Ergebnis einer für jedermann erkennbaren menschlichen Tätigkeit, aber Brecht beobachtet sie vom Standpunkt der Erschaffung her und Simmel von dem der Zerstörung. Für letzteren muss eine Ruine, um ganz und gar eine solche zu sein, in den Bereich der Architektur gehören. Simmel lehnt die Kultur des Fragments ab und macht aus ihm eine Art Ruine zweiter Ordnung oder, wie man sagen könnte, eine Spur. Die auf einige wenige Elemente reduzierte Spur kann in den Augen Simmels nicht das gleiche bewegende Gefühl hervorrufen wie eine Architektur, deren Verflüchtigung in die Natur auf einem ästhetischen Prozess beruht:

Der grosse Kampf zwischen dem Willen des Geistes und der Notwendigkeit der Natur ist zu einem wirklichen Frieden, die Abrechnung zwischen der nach oben strebenden Seele und der nach unten strebenden Schwere zu einer genauen Gleichung nur in einer einzigen Kunst gekommen: in der Baukunst. Die Eigengesetzlichkeit des Materials in der Poesie, Malerei, Musik muss dem künstlerischen Gedanken stumm dienen, er hat in dem vollendeten Werk den Stoff in sich eingezogen, ihn wie unsichtbar gemacht. Selbst in der Plastik ist das tastbare Stück Marmor nicht das Kunstwerk: was zu diesem der Stein oder die Bronze an Eignem dazugeben, wirkt nur als ein Ausdrucksmittel der seelisch-schöpferischen Anschauung. Die Baukunst aber benutzt und verteilt zwar die Schwere und die Tragkraft der Materie nach einem nur in der Seele möglichen Plane, allein innerhalb dieses wirkt der Stoff mit seinem unmittelbaren Wesen, er führt gleichsam jenen Plan mit seinen eigenen Kräften aus. Es ist der sublimste Sieg des Geistes über die Natur – wie wenn man einen Menschen so zu leiten versteht, da unser Wollen von ihm nicht unter Überwältigung seines eigenen Willens, sondern durch diesen selbst realisiert wird, dass die Richtung seiner Eigengesetzlichkeit unsern Plan trägt.⁵

Die Reste der Architektur gelten als die eigentlichen Ruinen, da sie trotz des Niedergangs, der sie befällt, doch Spuren hinterlassen, die es erlauben, das Monument in seiner ursprünglichen Funktion zu rekonstruieren. Die Spuren eines Monuments verschmelzen mit der sie umge-

⁵ Simmel 1911, 137.

benden Natur, ohne sich aufzulösen. In gewisser Hinsicht gibt Simmel eine Antwort auf die stolze Herausforderung des Horaz, der im Gedicht etwas Einzigartiges sieht, das über die Architektur hinausgreift.⁶ Für ihn ist »der antike Dichtertext« ebenso zerbrechlich wie ein Gemälde oder eine Skulptur, und wenn er fragmentarisch ist, ist es fast unmöglich, ihn zu rekonstruieren. Diesem Schicksal entgeht das Monument, seine Substanz ist nicht beeinträchtigt durch den Prozess des Verfalls, der es in die Natur zurückführt. Die Ansicht Simmels wird von Heinrich Wölfflin geteilt, der wie dieser in Bewunderung vor der Aussage verharret, die die Architektur durch ihren eigenen Prozess des Verfalls vermittelt:

Aus denselben Gründen gibt es eine malerische Schönheit der Ruine. Die Starrheit der tektonischen Form ist gebrochen und indem die Mauer bröckelt, indem Risse und Löcher entstehen und Gewächse sich ansetzen, entwickelt sich ein Leben, das wie ein Schauer und Schimmer über die Fläche hingellt. Und wenn nun die Ränder unruhig werden und die geometrischen Linien und Ordnungen verschwinden, kann der Bau mit den frei bewegten Formen der Natur, mit Bäumen und Hügeln, eine Bindung zu einem malerischen Ganzen eingehen, wie sie der nicht-ruinenhaften Architektur versagt ist.⁷

Für Simmel und Wölfflin ist die Architekturreine ein Kunstwerk in demselben Sinne wie das Schloss, der Palast oder eine Kirche: die Ruine kehrt in die Natur zurück und dieser Prozess ist Ergebnis eines künstlerischen Schaffens, das nicht weniger Bewunderung verdient, als das Projekt des Architekten, der das Monument entworfen und realisiert hat. Das ist es, was Wölfflin mit der »malerischen Schönheit der Ruine« meint.

DIE RUINEN UND DIE NATUR

Schon lange Zeit vor diesen beiden Theoretikern der Kunstgeschichte und der Monumente hat sich das Verhältnis der menschlichen Werke zur Natur als Schlüssel zur Interpretation der Ruinen durchgesetzt. Es ist das beherrschende Thema eines bedeutenden Werks der italienischen

⁶ Horaz, *Oden* 3, 30 (»*exegi monumentum aere perennius*«).

⁷ Wölfflin 1917, 27 zitiert bei Baum 2012, 122.

Renaissance, des ›Traums des Poliphilo‹ (*Hypnerotomachia Poliphili*). Die von Poliphilo beschriebenen Landschaften seines Traums führen uns mitten in das Herz der Anziehungskraft der Ruinen. Gleich zu Anfang seiner Erzählung beschreibt der Autor seine Gefühle angesichts des Schauspiels, das er entdeckt:

An diesem Ort gab es keine Wohnstatt, aber als ich zwischen den Bäumen einherging, sah ich auf der linken Seite einen Wolf mit voller Schnauze, und bei diesem Anblick standen mir die Haare zu Berge und ich wollte schreien, aber die Stimme versagte mir. Sobald er mich bemerkt hatte, floh er in den Wald, und als ich das sah, kam ich doch keineswegs wieder zu mir und ich hob den Blick in jene Richtung, wo die Berge sich versammelten. Dort sah ich ein wenig auf der Seite eine grosse Erhebung in Form eines Turms, und daneben ein Gebäude, das beschädigt zu sein schien, aber soweit ich sehen konnte, war das eine alte Struktur.

Neben dem Platz, wo dieses Gebäude stand, erhoben sich die Hänge ein wenig höher und schienen sich mit dem Gebäude zu vereinen, das sich zwischen zwei Hügeln befand und einem Tal als Abschluss diente. Da ich glaubte, dass es sich um eine Sache handelte, die zu sehen sich lohnte, richtete ich meine Schritte in diese Richtung. Aber je näher ich kam, um so deutlicher zeigte sich dieses grossartige Werk, und es überkam mich die Lust, es zu betrachten, denn es erschien mir nicht ein Turm zu sein, sondern ein wunderbarer Obelisk, auf einem grossen Felsen errichtet, dessen Höhe die Hügel auf den beiden Seiten erheblich überragte. Als ich ganz nah herangekommen war, hielt ich ein, um eine so grosse Besonderheit der Architektur zu betrachten. Sie war halb zerstört und bestand aus grossen Quadern von Marmor, die ohne Zement zusammengefügt und so gut zugerichtet waren, dass dort, wo das Werk noch intakt war, nicht einmal eine Nadelspitze zwischen die beiden Steine gepasst hätte. Dort gab es alle Arten von Säulen, zum Teil umgestürzt und zerstört, zum Teil noch ganz und an ihrem ursprünglichen Standort, mit ihren Kapitellen, Architraven, Friesen, Rahmen und Basen von einzigartigem Entwurf und Detail, und dazu weitere Stücke edler Skulptur, deren Art der Gestaltung nicht mehr erkennbar war und die fast auf ihre ursprüngliche Form reduziert waren, gestürzt und verstreut hier und dort in der Landschaft. In ihr und zwischen diesen Fragmenten waren zahlreiche wilde Pflanzen hervorgewachsen, Kräuter und Sträucher vielfacher Art wie Myrte, Mastix, wilde Oliven, Flo-

ckenblumen, Verbena, Stachelbeeren und Kapern; an den zerstörten Mauern wuchs noch Rhabarber, Farn, Skolopender- oder Hirschnungenfarn, der Sennesstrauch, Wicken und Brennesseln, und eine Anzahl kleiner Eidechsen krochen dort herum, die mir bei jedem kleinen Geräusch, das sie an diesem verlassenem Ort machten, einen gewaltigen Schrecken verursachten, wo ich doch bereits gespannt und in Zweifel war.⁸

Die poetische Kraft dieses Texts ergibt sich aus dem raffinierten Einschluss der Beobachtung der Natur und der Reste in die Darstellung der Gefühle, die den Antiquar befehlen, als er mit dem auftauchenden Wolf konfrontiert wird und als er, wie er selber so treffend sagt, zwischen Furcht und dem Wunsch zu sehen und zu verstehen schwankt, zwischen den Eindrücken wie im Traum (als der Schrecken ihn ergreift und die Stimme ihm versagt) und dem Willen zu beobachten. Denn vor ihm erheben sich Fragmente, die sein Wissen ihm sogleich erlaubt als Monumente der Antike zu erkennen. Als er sich nähert, befindet er sich auf bekanntem Gebiet. Das Thema der Steinblöcke, die so genau zugerichtet sind, dass eine Nadel nicht dazwischen passen würde, ist ein klassisches Motiv der Ruinenpoesie, aber es deckt sich auch mit einer Grammatik der Architekturordnungen und ihrer Bestandteile und steht den Beobachtungen bei Alberti oder Francesco di Giorgio Martini nahe. Die Bewunderung der Ruinen ist damit noch nicht erschöpft, sondern vermischt sich mit der Bewunderung für die Werke der Natur. Sie manifestieren sich in dem Hervorsprießen der Pflanzen, die einen Rahmen für die Bruchstücke der Monumente bilden, und reichen bis zu den von den Eidechsen verursachten Geräuschen, die das Schweigen des Waldes durchdringen. Die Natur ist Teil der ästhetischen Kraft dieser Landschaft, die bei dem Wanderer diesen »wunderbaren Schrecken« hervorruft. Die Wunder der Kunst vereinen sich mit denen der Natur und erzeugen eine vielfältige Wirkung von Anziehung und Abschreckung (Abb. 2). Diese Aufmerksamkeit für den Einfluss der Elemente der Natur auf die Überreste ist einer der hervorstechenden Züge des Gefühls für die Ruinen im Werk Colonnas. In der chinesischen, mesopotamischen oder griechisch-römischen Welt löste das zerstörerische Wirken der Pflanzen und die Zersetzung der Kunstwerke ein Unbehagen aus, das allein die poetische Distanz zu überwinden erlaubte. Bei den Dichtern und

⁸ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* p.4r und v; Reiser 2014.



2 Vredeman de Vries, ›ruyne‹ (siehe auch Tafel 8)

Antiquaren der Renaissance und der Klassik machte der Eingriff der natürlichen Elemente die Ruinen noch anziehender und zugleich noch beunruhigender. Die ›Schadenfreude‹ an den Ruinen gründet sich auf diese Rückkehr der Kultur zur Natur.

Dieses Gefühl haben nicht allein die Dichter und Maler verspürt, sondern es hat auch die Naturforscher stark beeinflusst, und darunter besonders den englischen Theologen Thomas Burnet (1635–1715), dessen Hauptwerk, *Telluris theoria sacra*, im Jahre 1680 auf Lateinisch erschien und im Jahre 1684 auf Englisch veröffentlicht wurde. Diesem Werk, das die Beobachtung der Natur mit der testamentarischen Überlieferung in Einklang bringen wollte, war ein gewaltiger Erfolg beschieden, auch wenn es leidenschaftlich kritisiert und auf den Index gesetzt wurde. Die Originalität Burnets liegt darin, dass er die Natur mit den Augen eines Dichters und Antiquars betrachtet:

Und doch sind diese Berge, von denen wir sprechen, um die Wahrheit zu sagen, nichts anderes als große Ruinen. Aber sie zeigen doch eine bestimmte Großartigkeit in der Natur, wie sie von alten Tempeln und zerstörten Amphitheatern der Römer ausgehen, aus denen wir die Größe dieses Volkes ableiten. Aber so wie diejenigen von der Größe des römischen Staats weniger beeindruckt sind, denen

die Überreste und Monumente dieses Volks niemals vor Augen gekommen sind, so können die, die die Ebenen und flachen Gegenden bewohnen und nichts anderes gesehen haben als einige Hügel und leichte Erhebungen, sich im Geiste niemals richtig vorstellen, was für ein gewaltiges Bild die Masse der größten Berge ist und die sich weit erstreckenden Gebirgsketten, die man in anderen Gegenden findet.⁹

Burnet verfolgt hier eine Strategie der Gleichsetzung, die dazu führt, dass er die Umschichtungen der Erde als Ruinen der Natur sieht, die in jeder Hinsicht denen der menschlichen Monumente ähneln. In dieser Ansammlung von Resten, in den von Erdbeben, tektonischen Umstürzen und den Einflüssen der Erosion zerrütteten Massen besteht eine Ordnung. Burnet scheut in seinem Bestreben, einen metaphysischen Plan in der Geschichte der Erde zu finden, nicht davor zurück, in der Beobachtung der Erdkugel eine Übung der Vernunft zu sehen. So wie die Antiquare und Architekten sich bemühen, die Funktion der antiken Ruinen zu beschreiben und zu erklären, können sich die Naturforscher mit derselben rationellen Einstellung den Ruinen der Natur widmen. Um die Ruinen zu verstehen, muss man sich in ihnen aufhalten und sie in Augenschein nehmen. Nach Art der Antiquare, die Rom besuchen müssen, um die römischen Reste besser zu verstehen, müssen die Geologen die Alpen erklimmen, um die Geschichte der Erderschütterungen zu rekonstruieren, die sie geschaffen haben. Die Kraft des Arguments liegt im Aufbau der Beweiskette. Wenn man die Geschichte der Erdkugel schreiben will, muss man mit noch beeindruckenderen Kräften rechnen als mit denen, die in der Geschichte der Menschen am Werk sind, und man muss ebenso mit den Argumenten der Vernunft und des Verstandes darangehen wie mit denen der poetischen Intuition. Wie Colonna versucht Burnet eine direkte Verbindung zwischen dem Schauspiel der Ruinen und den durch sie in ihm hervorgerufenen Empfindungen herzustellen:

In der Tat war meine Seele nicht wenig berührt und regte mich dazu an, über diese Dinge nachzudenken, als ich die Alpen und die Apenninen in der einen und der anderen Richtung überquerte und ihre gewaltige Ausdehnung, ihre Zerklüftung und ihre Größe betrachtete, die sich über viele Provinzen und gewaltige Landstriche erstreckte.¹⁰

⁹ Burnet 1680, 83. Der Einfluss des Lukrez ist hier deutlich.

¹⁰ Burnet 1680, 83.

Die Reise von Italien über die Gebirge und großartigen Landschaften ist vor allem eine Lektion der Geschichte, und sie verbindet die Wissbegier über die Zivilisationen der Vergangenheit mit der über die Natur. Es ist überraschend festzustellen, wie sehr diese Ästhetik der Reise sich mit der einer Reihe chinesischer Autoren von der Zeit der Song-Dynastie an deckt. Burnet ist von seinen Entdeckungen so tief beeindruckt, dass er in einem anderen Textabschnitt, in dem er sich das Ende der Welt vorstellt, von einer Art ›romantischer Szene‹ spricht.¹¹

Die Welt ist also eine Ruine, und um sie zu verstehen, muss man diese pessimistische Lehre akzeptieren. So wie der Mond, wenn man ihn von der Erde aus durch ein Fernrohr betrachtet, ein Universum von Bruchstücken ist, so erscheint die Erde vom Mond aus gesehen nicht anders. »Sie sind beide [die Erde und der Mond] nach meinem Dafürhalten der Inbegriff und das Abbild einer grossartigen Ruine und einer Welt, die in ihren Trümmern liegt.«¹² Der Verdienst Burnets ist, dass er die Dialektik der Ruine vorausgenommen hat, wie sie Brecht und Simmel verstehen. Für Brecht ist nichts jemals vollendet und alles hängt von der Art des Prozesses ab, der die Materie zum Gegenstand werden lässt. Für Simmel wiederholt sich alles in einem Kreislauf vom Hervortreten aus der Natur und der späteren Rückkehr in die Natur. Seine Theorie der Ruinen entwickelt sich aus dem Gegensatz der Kräfte des Geistes und denen der Natur, der auch bei Burnet deutlich aufgezeigt ist. Letzterer eröffnet bei der Verfolgung seiner apologetischen Ziele eine Art der Beobachtung der Natur, die sich im 18. Jahrhundert durchsetzen sollte.

Doch wenn die Natur ästhetische Formen erschafft, gehorcht sie noch anderen Regeln, die von dem Jesuiten Daniello Bartoli treffend zusammengefasst werden und von denen er versichert, sie beobachtet zu haben, nämlich

im Palast eines Fürsten einen ganz und gar phantasievollen Raum, eine Art von launenhafter Ruine einer neuen Art, die man ohne weiteres als Durcheinander bezeichnen könnte. Sie erfordert nicht weniger Erfindungsgeist und Urteilskraft als die anderen Stile, denn man muss dem, was zerstreut ist, Einheit verleihen, dem was verunstaltet ist, Grazie, der Unordnung eine Regel, dem was beunruhigend

11 Burnet 1684 II, 108: »it would seem to most men a Romantick Scene«.

12 Burnet 1684 I, 107.

ist, eine Symmetrie, und aus dem Zufall Kunst machen. Wenn man dort eintritt, verspürt man zugleich Abscheu und Gefallen [...].¹³

Es ist auffällig, wie Bartoli hier dieselbe Formel wie Colonna findet, der die zugleich beklemmende Wirkung und die Anziehungskraft der Ruinen auf ähnliche Weise zusammenfasst. Die Prinzipien der Natur gehorchen gewiss ganz anderen Regeln als die Kunst der Menschen, aber ihr komplexes Verhalten beruht nicht auf Zufall. Wer sich der allzu menschlichen Normen des Wissens entledigen mag, dem offenbaren diese Prinzipien eine Ordnung und einen Plan, den die Beobachtung der Erde und insbesondere der Berge einsichtig machen. Die Natur ist Frucht einer ordnenden Kraft, die in gewisser Weise das Gegenteil jener der Architekten und Ingenieure darstellt, eine Vorgehensweise, in der die Werte der klassische Ästhetik auf den Kopf gestellt werden. Von dieser Gefühlsentwicklung geht ein neuer Typ der Ruinen aus, der bereits im Italien des 16. Jahrhunderts aufkommt und eine rasche Begeisterung bei den Architekten und ihrer Auftraggebern findet, und das sind die künstlichen Ruinen.¹⁴

Sie sind ein ästhetisches und philosophisches Mittel, um die Erkundung der Zeit und der Natur zu ergänzen. Die künstlichen Ruinen decken alle zulässigen Formen der zur Ruine gewordenen Monumente ab, und darunter auch jene, die auf eine den Menschen der Gegenwart unbekannte Ordnung zurückweisen. Im Rahmen eines bewusst geplanten Programms geben sie bis in das kleinste Detail die Prinzipien so alter Architekturen wider, dass sich diese dem normalen Verständnis entziehen, weil sie das Abbild von etwas sind, das auf die Ursprünge zurückgeht und außerhalb der Grenzen der Gegenwart liegt. Ein anderer Naturforscher und Antiquar der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und Verfasser der berühmten Abhandlung *Antiquitates Selectae Septentrionalis et Celticae*,¹⁵ Johann Georg Keyssler, beschreibt die Grotte der Heiligen Magdalena in Kroatien als »einen großartigen Palast, dessen Pfeiler und Säulen zu einem Teil erhalten und zum anderen zusammengestürzt sind«.¹⁶

Burnet war der Wegbereiter einer neuen Betrachtungsweise und hat in einer Schilderung, die zugleich die Geschichte der Erde und die

¹³ Zimmermann 1989, 16.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Keyssler 1720.

¹⁶ Zitiert bei Zimmermann 1989, 14. Keyssler 1751, 848.

der Menschen miteinander verbindet, den Ruinen eine entscheidende Rolle zugesprochen. Auch wenn das für ihn gewiss eine Antwort auf eine theologische Fragestellung ist, hat doch der Gedanke, dass die Betrachtung der Natur und die der menschlichen Gesellschaften auf eine Beschreibung und rationale Analyse der Reste zurückgeht, bedeutenden Einfluss auf das Verständnis der Ruinen in der Kultur der Aufklärung. Paolo Rossi hat die Methode und Rolle Burnets bei der Einführung einer neuen Sensibilität, die auf zwei vorrangigen Motiven beruht, auf das zutreffendste definiert:

Das Thema der düsteren und strengen Schönheit der Ruinen bringt keineswegs Schrecken oder Furcht hervor, sondern vermittelt einen Sinn für Vergänglichkeit und wird so zu einer Meditation über die Zerbrechlichkeit des Schicksals der Menschheit. Und ebenfalls das großartige und majestätische Thema des Schauspiels der großen Gebirgsketten, die aus gewaltigen Erschütterungen der Erde hervorgegangen sind, aber dazu bestimmt sind, eines Tages zu verschwinden.¹⁷

Die Ruinen der Natur unterliegen demselben Prozess der Erosion und der Verwandlung, der bei den Ruinen der menschlichen Architektur am Werk ist. Von daher bezeugt der Geschmack für künstliche Ruinen, der im Laufe des 18. Jahrhunderts so geläufig wird, den wachsenden Wandel des Einsatzes und des Verständnisses der Ruinen.

René-Louis de Girardin, der den Park von Ermenonville errichtet hat, definiert ihre Rolle bei seinem Vorhaben folgendermaßen:

Es gibt da eine andere Form von Fabrikaten (*fabriques*), die man auf den ersten Blick versucht ist, als bizarre Objekte zu betrachten, nämlich die Ruinen verschiedener Art. Aber abgesehen davon, dass es möglich ist, sie auf solche Weise zu gestalten, dass man sich eine Wohnstatt schafft oder eine ebenso bequeme Unterkunft wie in einem anderen Gebäude, setzt man sie aus dem Grunde bereitwillig in die Landschaft, weil sie sich durch ihre Farbgebung, die Variation ihrer Formen und durch die Vegetation, mit der sie geschmückt sein können, sehr viel besser in die Umgebung einordnen als ein neues Fabrikat, das sich immer durch eine zu grelle Farbe und zu spitze

¹⁷ Rossi 1984, 37.

Ecken hervorhebt, und durch Formen, deren Schroffheit und Symmetrie durch nichts gemildert werden. Darüber hinaus kann man die pittoreske Wirkung der Ruinen oft noch durch eine sinnbildliche Aura ergänzen, die die Vorstellungskraft oder die Erinnerung lustvoll anregt.¹⁸

Für Girardin ist die erfundene Ruine ein Grundelement des kunstvollen Gartenbaus und ein Kunstmittel, das eine bessere Eingliederung der Monumente in die Natur erlaubt und zugleich der Vorstellungskraft der Besucher und ihrem Sinn für die Vergangenheit Raum gibt. So verstanden ist die Ruine ein unerlässliches Attribut für die Gestaltung der Landschaft. Die künstliche Ruine bietet die Möglichkeit, dem Garten eine historische Dimension zu verleihen, die ein Teil seiner Anziehungskraft ist. Das künstliche Fabrikat kann sich von den Forderungen der modernen Architektur freimachen, es gliedert die Pflanzen direkt in seinen Entwurf ein und bietet häufig eine unvollständige, fragmentarische Architektur, die das direkte Kennzeichen seiner Einzigartigkeit ist. Der »Montaigne gewidmete und von Hubert Robert abgebildete Tempel der Philosophie« (Abb. 3)¹⁹ ist dafür das vollkommene Beispiel: die Säulereihe, die ihn umgibt, ist zusammengefallen, Fragmente der Säulen und des Giebels sowie eine umgestürzte Frauenstatue liegen auf den Stufen des Stereobats. Ein mit einem blauen Mantel bekleideter Mann stützt sich auf seinen Stock und meditiert vor dem Eingang, eine Frau mit einem Kind liegt ausgestreckt auf dem Bruchstück eines Architravs und einem korinthischen Kapitell. Auf einem anderen Block streckt ein Mann sich in seiner ganzen Länge und hebt die Hand in einer Art stummen Flehens gegen das Monument und eine andere Person stützt sich auf beide Arme und betrachtet ihn.

Die Liebhaber der künstlichen Ruinen wollen ihre Form von vornherein meistern. Wenn ein Gebäude schon bei seiner Erbauung als eine Ruine geplant ist, dann kann es sich dem Zugriff der Zeit entziehen, denn alles, was sie weiter verfallen lässt, trägt zur Bestärkung ihres Charakters als Ruine bei. Die künstliche Ruine ist auf absurde Weise widerstandsfähiger als das massivste Bauwerk, das dem überall drohenden Verfall entgehen soll. Es handelt sich um eine Art der Architektur, die aus der Ruine einen Zweck und nicht ein Mittel macht, denn angesichts

¹⁸ de Girardin 1992, 89 (1777).

¹⁹ Burda 1967, 63 Abb. 58; Versteigerung Sotheby's New York, 31 January 2013 – 01 February 2013, no. 89.



3 Hubert Robert, Temple de la Philosophie in Ermenonville. Ölgemälde, Privatsammlung

der unvermeidlichen Zerstörung der Dinge verleiht sie ihr eine zusätzliche Anziehungskraft, nämlich die der Dauerhaftigkeit. Die künstlichen Ruinen offenbaren eine subtile Strategie. Um Bauwerke mit einer unerhörten Fähigkeit der Widerstandskraft auszustatten, richtet man die Aufmerksamkeit nicht mehr darauf, dass das Gebäude zur Ruine wird, sondern auf seine Fähigkeit, sich vollkommen in die Landschaft einzugliedern und unutilitar zu sein. Je mehr es verfällt, desto mehr entspricht es seiner Existenz als Ruine. Dieser Aspekt der Ruinen ist von Simmel nicht berücksichtigt worden, und das liegt vielleicht daran, dass seine Definition der Ruinen grundlegend auf dem Gedanken des Konflikts von Natur und Kultur beruhte, der für ihn sowohl eine ästhetische wie eine moralische Komponente besaß. Der Schlüssel zum Verständnis der Ruinen liegt indes im Fortschreiten der Zeit, in dem langsamen Wirken der Natur und dem fortschreitenden Zerfall dessen, was einst war. Die Ruine setzt die Erbauung voraus und damit, im Sinne Brechts, die Vollendung des Werks, aber was geschieht, wenn die ruinöse Zerstörung betrifft, was nicht vollendet ist?

DIE RUINEN UND DIE POLITISCHE MORAL

Ein Lied von Caetano Veloso beschreibt diesen Vorgang mit chirurgischer Genauigkeit:

Vapor barato
Um mero serviça
Do narcotráfico
Foi encontrado na ruina
De una scuola em construção.

Aqui todo parece
Que era ainda construção
E já é ruina
Todo é menino, menino
No olho da rua
O asfalto, a ponte, o viadoto
Ganindo prà lua
Nada continua

Ein billiger Hauch,
Ein einfacher Dienst
Des Drogenhandels
Wurde in der Ruine
Einer im Bau befindlichen Schule gefunden.

Hier scheint alles,
Das einst im Bau befindlich war,
Bereits eine Ruine,
Alles ist klein, klein
In der Straße,
Auf dem Asphalt, der Brücke, dem Viadukt,
Voller Klage gegen den Mond,
Nichts geht weiter.²⁰

20 Caetano Veloso, *Fora de Ordem* (1991).

In den Augen Simmels ist die Ruine der Übergang einer Form in eine andere, und wenn sie nicht mehr verständlich ist, wie es bei fragmentarischen Trümmern der Fall ist, schwindet ihr Charakter einer Ruine. Doch der brasilianische Sänger und Dichter hat zutreffend erkannt, dass die Ruine Spuren eines Prozesses zeigt, der nicht allein ästhetischer Natur ist. In der *Encyclopédie* wollte d'Alembert nur die Spuren eines Palastes als Ruine anerkennen und sah in den Resten der Häuser oder Hütten nichts anderes als Trümmerhaufen: »Man spricht von dem Wrack eines Schiffes, den Trümmern eines Gebäudes, den Ruinen eines Palastes oder einer Stadt.«²¹ Diderot hingegen war misstrauisch gegenüber einer Ästhetik der Ruinen, die die Bauwerke der gewöhnlichen Sterblichen vernachlässigte, und forderte eine Art von Gleichberechtigung für sie:

Eine weitere Einzelheit, die noch mehr zur Wirkung der Ruinen beiträgt, ist ein starkes Bild des Wechsels. Und da sind nun diese Mächtigen der Erde, die glaubten, für die Ewigkeit zu bauen, die sich so grossartige Wohnsitze errichtet haben und sie im Wahn ihrer Gedanken für eine ununterbrochene Folge ihrer Nachkommen bestimmt sahen, die Erben ihres Namens und ihrer Titel und ihres üppigen Reichtums: von ihren Bauarbeiten, ihren gewaltigen Ausgaben und ihren grossen Absichten bleibt nichts anderes als Trümmer, die den Ärmsten als Zufluchtsort dienen, den Unglücklichsten der menschliche Rasse, und als Ruinen sind sie nützlicher, als sie zuvor in ihrer ursprünglichen Großartigkeit waren.²²

Die Ruinen sind nicht allein Monumente, deren Erhabenheit von den ehrgeizigen Absichten jener zeugen, die sie haben erbauen lassen. Sie offenbaren etwas von einer sozialen Ethik, von der Gnadenlosigkeit des Kräfteverhältnisses zwischen Reichen und Armen. Genau das ist es, was das Lied des Caetano Veloso nahelegt: eine Ordnung der Verhältnisse, die die Notwendigkeit der Erziehung und der Hilfe für die Ärmsten nicht respektiert, ist das Kennzeichen der Barbarei und mit einem Bewusstsein für die Ruinen nicht vereinbar. Wenn die Zerstörung der Vollendung vorausgeht, ist die Welt zerbrochen und es ist die Gewalt, die den Sieg davonträgt.

²¹ Diderot – d'Alembert XIV, 658.

²² Denis Diderot, *Ruines et paysages: Salons de 1767* (Bukdahl 1984, 365).

Benjamin Péret hat das in seinem 1939 in der Zeitschrift *Minotaure* erschienenen Aufsatz treffend zum Ausdruck gebracht:

Doch ist diese Epoche (das Mittelalter und Versailles) endgültig vorüber. Von den Greisen bleibt nichts als die Erinnerung ihrer Senilität und von den Kindern die ihrer Unschuld und ihrer Spiele. Das Versailles der feudalen Altersschwäche legt sich flach und kehrt in die Erde zurück, aus der es nie hätte hervorkommen sollen, um den von Bergfrieden punktierten Horizont zu räumen, wo sich die Liebe aus allen Pechnasen ergießt. Die Welt, die noch geboren wird und Versailles in den Stadtgraben geworfen hat, wird ihrerseits schon bald verschwinden. Welche Ruinen wird sie der Begeisterung der Dichter einer anderen Zeit hinterlassen?²³

Die parallele Entwicklung des Lebens der Menschen und der Dinge ist ein grundlegendes Element der Sicht der Ruinen. Zwischen den Alten und den Kindern gelingt es den Menschen nicht, ihren Platz zu finden, weil sie zum Opfer des Vergessens werden und ihres furchtsamen Bewusstseins der Gegenwart. Es genügt nicht allein, die Ruinen zu betrachten, um ihre Lehre zu verstehen, und sie lassen sich nicht so einfach zurückgewinnen für den, der nicht in der Lage ist, sie zu respektieren. Für die Alten sind die Ruinen eine Belastung, für die Kinder ein unlösbares Rätsel. Wenn die Gesellschaft den Ruinen keinen Respekt entgegenbringt, rächen sich diese und weigern sich, den Platz einzunehmen, den man ihnen zuweist: »Die Ruinen werden von denjenigen verleugnet, für die das Leben schon nichts anderes ist als eine Ruine, von der nichts weiter übrigbleiben wird als das Andenken eines Ausspuckens.«²⁴

Der beste Weg, aus dieser Überlegung eine Lehre zu ziehen, liegt in der Frage: welche Ruinen werden wir unseren Nachkommen überlassen? Alles ist dazu bestimmt, eine Ruine zu werden, die Lebewesen wie die Dinge, weil alles sich wandelt. Dieser Prozess ist das Leben der Ruine. Bevor es fertiggestellt ist, hat das Werk, wie Brecht sagt, noch keine Form und es nimmt erst zu dem Zeitpunkt seine endgültige Gestalt an, wenn sein Erfinder es als solches anerkennt, als eine vollendete Form, als eine Sache, die dem entspricht, was ihr Erschaffer von ihr erwartet. Aber dieser Zustand ist unbeständig, das Werk ist dem Vergehen der Zeit und

²³ Péret 1939, 59–64 (= Péret 1959, 41–43); übers. v. M. Stritt.

²⁴ Péret 1939, ebd.



4 Hubert Robert, Grande Galerie du Louvre en ruines. Ölgemälde, Louvre

dem Einfluss der Elemente ausgeliefert und den möglichen Ereignissen oder Unfällen, die seine Form oder sogar seine Struktur beeinträchtigen. Doch all das genügt nicht, um eine Ruine daraus zu machen, oder dass sich diese Rückkehr zur Natur abzeichnet, die Simmel so treffend definiert hat. Wenn dieser Prozess eintritt, bevor das Gebäude vollendet ist (wie in dem Lied von Caetano Veloso), ergibt sich eine Art von Kurzschluss, das Monument kehrt in die Natur zurück bevor es ganz und gar aus ihr hervorgetreten ist. Wenn er sich die Grande Galerie des Louvre als Ruine vorstellt (Abb. 4), sah Hubert Robert diese Entwicklung für die Zukunft voraus, aber er stellte sich nicht etwa vor, dass das Monument vor seiner endgültigen Fertigstellung zur Ruine würde.

In der Beobachtung der Ruinen liegt eine Spur von Beklemmung und Hoffnungslosigkeit im Sinne Zenons: »Alle Teile des Kosmos sind vergänglich [...] die härtesten der Steine, vermodern und verfaulen sie nicht?«²⁵ Die Ruinen offenbaren dem, der sich die Mühe macht, über ihre Lehren nachzudenken, die Notwendigkeit, zugleich mit ihrem Zeugnis

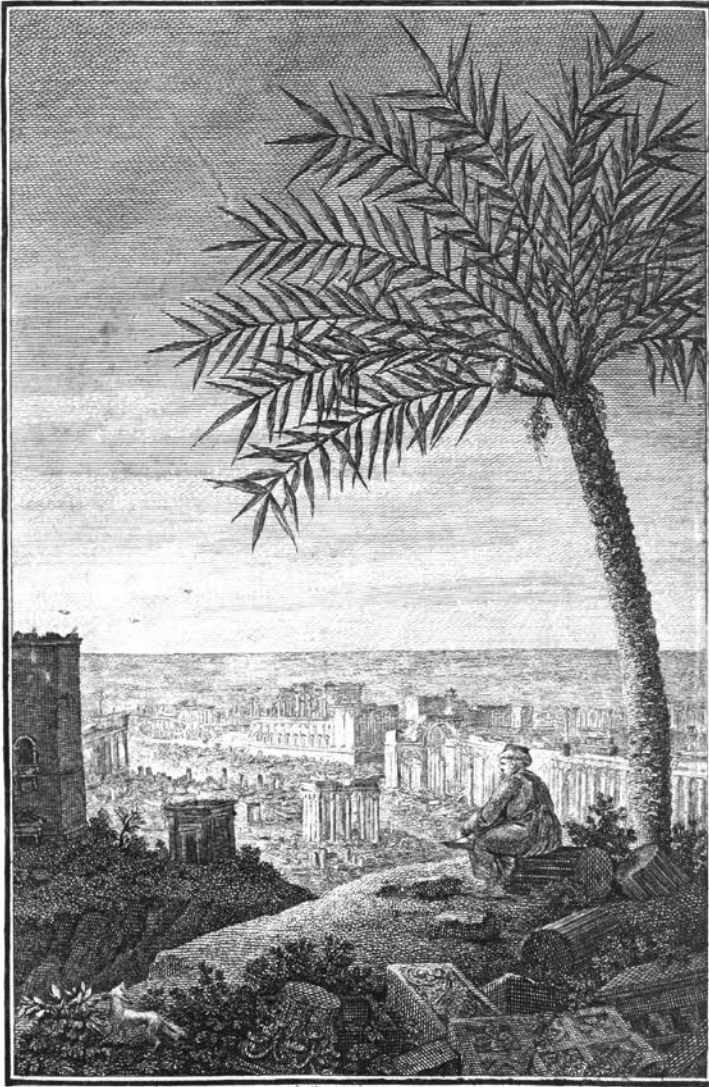
²⁵ von Arnim 1964, fr. 106, Z. 30–31.

die harten Seiten der menschlichen Existenz anzuerkennen. Bei Diderot und Chateaubriand führen diese Gedanken in eine Geschichtsphilosophie, zu deren Sprecher sich Volney mit fast religiöser Begeisterung gemacht hat:

Seid mir begrüßt, einsame Ruinen, heilige Gräber, schweigsame Mauern! Euch rufe ich an, an euch richte ich mein Gebet. Ja, während der große Haufen mit geheimem Schrecken vor eurem Anblick zurückbebt, weckt ihr in meinem Herzen tausend anziehende Empfindungen und Gedanken. (...) Als die ganz unterjochte Erde vor den Tyrannen schwieg, riefet ihr schon die Wahrheiten aus, die sie verabscheuen; ihr vermischet den Leichnam der Könige mit den Überresten der untersten Sklaven und behauptet dadurch den heiligen Lehrsatz der Gleichheit. In eurem Umkreise eingeschlossen sah ich, der einsame Verehrer der Freiheit, ihren Schatten hervortreten, nicht wie sich ein grober Tor es sich vorstellt mit Fackeln und Dolchen bewaffnet, sondern in der erhabenen Gestalt der Gerechtigkeit, die heiligen Waagschalen in den Händen haltend, auf denen man die Taten der Sterblichen am Eingang zur Ewigkeit abwägt.²⁶

Volney beginnt sein Werk mit einem wahren Gebet an die Ruinen als Ausdruck einer Art laizistischer Religion, und er sieht in ihnen sozusagen die Beschützer der Menschheit. Die Ruinen verkörpern eine Art von Langlebigkeit, die sie in ihrer Dauerhaftigkeit weit über die Menschen stellt. Ihrer Widerstandskraft gegen das Wirken der Zeit verdanken sie ihre Rolle als kritische Zeugen des Handelns der Gesellschaften und ihrer Herrscher. Um ihre Lehren zu erfahren, muss man sich verdient machen und das Risiko auf sich nehmen, sie zu beobachten. Die Ruinen Volneys sind nicht die Ruinen der Stadt Rom, die die Gelehrten und Antiquare ausgraben, sondern es sind die einsamen Orte, die der Weitgereiste auf seinen langen Wegen aufspüren kann, die Gräber, bei denen man einen gewissen Mut aufbringen muss, um sich vor ihnen in Andacht aufzuhalten und die sie umgebende Stille zu durchbrechen (Abb. 5). Sie scheinen stumm und dieses Schweigen ist eine moralische Lehre und eine Lehre der Geschichte, insofern es den Weg zu Gedanken erlaubt, die dem Ungebildeten versagt sind. Nur wer sich über ein Verhalten der oberflächlichen Furcht erheben kann, ist geeignet, diese Bot-

²⁶ de Volney 1869, 3; die ersten Zeilen der Übersetzung aus de Volney 1792, 3–4.



5 Frontispiz in Volney, *Les ruines: ou méditation sur le révolutions des empires*, 1791

schaft zu empfangen. Denn wenn die Menschen die Ruinen beobachten, halten diese ihnen einen Spiegel entgegen, der den Völkern wie ihren Herrschern ihr ebenso unentrinnbares wie egalitäres Schicksal offenbart. Zu Beginn seines Buchs greift Volney die Worte eines seiner fernen Vorgänger des Vorislamischen Arabiens auf, des Adī ibn Zaid: »Wer hat

jemals gesehen, dass die Existenz der Sterblichen zu einem ewigen Leben geführt hat? Und wer hat einen Beschützer, der ihn vor allem Unheil bewahrt?»²⁷

VERFLÜCHTIGUNG UND ERINNERUNG

Als Simmel eine Philosophie der Ruinen schuf, wollte er das widerstrebende Verhältnis von Natur und Kultur erhellen. Péret unterstrich im Gegensatz zu dieser Hypothese, wie sehr das Verhalten der Menschen zu ihrem Lebensraum einer ganz und gar unbewussten tierischen Natur entspricht:

Der Mensch beneidet das stille Glück der Muschel und der Schnecke und erstrebt – wenn's ein jämmerlicher Kleinbürger ist – nach der abscheulichen Vorstadtvilla, nach der Strohütte, wenn er Nomade ist, und wenn er Künstler ist, nach irgendeiner sammetschaumigen Ruine, die er der Vegetation und den Raubvögeln abtrotzen müssen wird, einer Ruine, die er in seine engere Heimat verpflanzen wird, falls er Bereicherung im Wursthandel findet.²⁸

Zwischen den materiellen Sorgen des Kleinbürgers und den ästhetischen Ansprüchen des Künstlers lässt Péret keinerlei Raum für die Liebhaber von Ruinen. Ob sie die Ruinen nun bewundern, sie nachahmen oder sie wiederherstellen, ihr Vorgehen bleibt von einer ebenso komischen wie tragischen Hypokrisie geprägt. Indem er auf die Grotte zurückgreift oder auf den einfachen Einsiedlerkreb, der sich der Wohnstatt eines anderen Lebewesens bemächtigt, versichert er dabei den unentrinnbaren Sieg der Kräfte der Natur über die Werke des Menschen und den Menschen selbst. Darin trifft er sich mit einem anderen Dichter, der aus der Beobachtung der Muscheln und Schnecken dieselbe Lehre zieht:

Die Bauwerke des Menschen ähneln den Teilen seines Skeletts oder irgendeines Skeletts, ähneln großen Knochen ohne Fleisch: sie haben nichts zu tun mit einer Wohnstatt, die ihren Maßen entspricht. Die allergrößten Kathedralen entlassen aus ihrem Inneren nur eine

²⁷ Gabrieli 1948, 91–92.

²⁸ Péret 1939, 59–64.

unförmige Masse von Ameisen, und selbst die Villa, das prachtvolle Schloss, das für einen einzelnen Mann errichtet ist, sind doch eher mit einem Bienenstock oder einem Ameisenhaufen und ihren vielen Unterteilungen vergleichbar als mit einer Muschel oder einem Schneckenhaus. Wenn der Hausherr aus seiner Wohnstatt hervortritt, ist er mit Sicherheit weniger beeindruckend als der Einsiedlerkrebs, der seine monströse Schere am Eingang zu dem grossartigen Schneckenhaus, das ihn beherbergt, zu bemerken gibt.²⁹

Die Dichter des 20. Jahrhunderts vernachlässigen den Beitrag der Aufklärung und die Lehre über den historischen Charakter der Ruinen keineswegs, aber sie verlagern ihren Aspekt der Beobachtung. Sie gehen über die historische Kritik hinaus, um die Ruinen in ihrer Beziehung zur Natur zu untersuchen, und sie stehen dem Gedanken einer Herrschaft der Menschen über die Dinge mit unfehlbarer Ironie gegenüber. Die Dichter des 17. Jahrhunderts wie Saint-Amant machten sich über den Kult der römischen Ruinen lustig, Péret und Ponge verwerfen jede Einstellung zu den Ruinen und denunzieren die Vermenschlichung der Natur. Die Ruine ist angebracht als das Paradigma einer Geschichte, in der die Menschen in der Lage sein sollten, die Lehre der Bescheidenheit der Lebewesen und der Dinge zu lernen. Das ist eine enge Verbindung, die das Schicksal der Dinge an das Ringen um die Erinnerung bindet:

Doch ebenso ist unerlässlich der behutsame, tastende Spatenstich in's dunkle Erdreich. Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnern geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.³⁰

29 Ponge 1967, 75–77.

30 Benjamin 1972, 400.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tasomeastgop3east.jpg> (Henry Flower), CC BY-SA 3.0.

Abb. 2, Taf. 8 nach Vredeman de Vries, *Theatrum Vitae Humanae*, 1577.

Abb. 3 nach Faroult 2016, Abb. 34.

Abb. 4 nach Faroult 2016, Abb. 144.

Abb. 5 nach Constantin-François Volney, *Les ruines: ou méditation sur le révolutions des empires*, 1791.

 LITERATURVERZEICHNIS

von Arnim 1964 von Arnim, Hans: *Stoicorum veterum fragmenta* Bd. 1. Stuttgart 1964.

Baum 2012 Baum, Constanze: *Ruinenlandschaften. Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur und bildkünstlerischen Werken über Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Heidelberg 2012.

Benjamin 1972 Benjamin, Walter: *Gesammelte Werke* Bd. 4,1, *Kleine Prosa*. Berlin 1972.

Brecht 1967 Brecht, Berthold: *Gesammelte Werke* Bd. 8, *Gedichte* Bd. 1. Frankfurt a.M. 1967.

Bukdahl 1984 Diderot, Denis: *Ruines et paysages: Salons de 1767*, hrsg. v. Else Marie Bukdahl et al. Paris 1984.

Burda 1967 Burda, Hubert: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*. München 1967.

Burnet 1680 Burnet, Thomas: *Telluris theoria sacra*. London 1680.

Burnet 1684 I–II Burnet, Thomas: *The Sacred Theory of the Earth. Containing an Account of the Original of the Earth, and of all the General Changes which it hath already undergone, or is to undergo, till the Consummation of all things*, 2 Bde. London 1684.

Diderot – d’Alembert XIV Diderot, Denis – d’Alembert, Jean Baptiste le Rond: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* XIV. Paris 1765.

Faroult 2016 Faroult, Guillaume (Hrsg.): *Hubert Robert 1733–1808. Un peintre visionnaire. Catalogue de l’exposition présentée au musée du Louvre du 7 mars au 31 mai 2016*. Paris 2016.

Gabrieli 1948 Gabrieli, Francesco: *Adi ibn Zaid, il poeta di al-Hira*. In: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche* III (1948), 81–96.

- de Girardin 1992** de Girardin, René-Louis: De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations en joignant l'Utile à l'agréable. Seyssel 1992.
- Keyssler 1720** Keyssler, Johann Georg: Antiquitates Selectae Septentrionales et Celticae. Hannover 1720.
- Keyssler 1751** Keyssler, Johann Georg: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen Bd. 2. Hannover 1751.
- Péret 1939** Péret, Benjamin: Ruines. Ruine des ruines. Minotaure 12–13, 1939.
- Péret 1959** Péret, Benjamin: Oeuvres complètes Bd. 7. Paris 1959.
- Ponge 1967** Ponge, Francis: Le Parti pris des choses. Paris 1967.
- Reiser 2014** Hypnerotomachia Poliphili, übersetzt und kommentiert v. Thomas Reiser. Breitenbrunn 2014.
- Rossi 1984** Rossi, Paolo: The Dark Abyss of Time. The History of the Earth and the History of Nations from Hooke to Vico. Chicago, London 1984.
- Simmel 1911** Simmel, Georg: Die Ruine. In: ders.: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Leipzig 1911, 137–146.
- de Volney 1792** de Volney, Constantin François: Die Ruinen. Aus dem Französischen des Herrn von Volney. Berlin 1792.
- de Volney 1869** de Volney, Constantin François: Les ruines ou méditation sur le révolutions des empires. Paris 1869.
- Wölfflin 1917** Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1917.
- Zimmermann 1989** Zimmermann, Reinhard: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. Wiesbaden 1989.

KATHARINA LORENZ

ZEIT | RAUM-SICHT

Antike Skulpturen im Horizont der digitalen Transformation

ABSTRACT

Die Digitalisierung antiker Skulptur bedeutet eine mediale Transformation. Dieser Beitrag verfolgt in drei Stufen den Prozess der Inter-Medialisierung und Re-Materialisierung, der sich in der kunstwissenschaftlichen Fächerzone auf dem Weg vom Analogen ins Digitale seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert beobachten lässt: von der Dia-Projektion über Mehr-Bildschirm-Systeme hin zu den Welten augmentierter bzw. virtueller Realität.

Die Untersuchung arbeitet im Blick auf das Verhältnis von Wort und Stein ebenso wie Zeit und Raum die medialen Unterschiede der einzelnen Aggregatzustände heraus. Der Beitrag schließt mit der Erkenntnis, dass die Rolle des Körpers als Interface im Horizont der Transformation in augmentierte bzw. virtuelle Realitäten eine neue Relevanz für das Verständnis antiker Skulptur erlangt.

Der Umgang mit antiker Skulptur war seit Gotthold Ephraim Lessings Traktat *Laokoon* von 1766 und bis in das 20. Jahrhundert hinein immer wieder von der impliziten Annahme einer Hierarchie zwischen Wort und Stein geprägt, die den Schlüssel zum Verständnis der Bildwerke in externen Texten lokalisierte.¹ Im Zuge der Semiotisierung kunstwissen-

¹ Zu Lessings Argumentation Mitchell 2009, 95–115; Squire 2009, 97–111.

schaftlicher Forschung hat sich diese Hierarchisierung in den letzten fünf Jahrzehnten stetig aufgelöst.² Am Punkt der materiellen Instabilität des Steines, wie sie sich am Übergang von Analogem zu Digitalem und im Kontext der »Neuen Medien« insgesamt zeigt,³ stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild aber nochmals neu. Denn die Digitalisierung, d. h. die Umwandlung eines analogen Ensembles in ein digitales Objekt,⁴ bedeutet nicht nur eine visuelle Transkription, sondern eine mediale Transformation.

Bildwerke wie antike Skulpturen sind als digitale Surrogate von einer Fülle an Textinformationen umgeben, welche die Präsenz des Surrogats rahmen bzw. die Verfügbarkeit dieser Präsenz im Rahmen von Suchvorgängen ontologisch bestimmen. Basieren derartige Suchvorgänge auf den textlichen Metadaten,⁵ so führt die Transkription ins Digitale zu einer medialen Transformation des Bildes als Satellit von schriftlicher Information im Sinne der Lessing'schen Hierarchie, wie dies bereits für die traditionellen analogen Formen der Dokumentation und Archivierung auf Grundlage von Textdaten galt. Zugleich aber zeigen sich im Digitalen unterschiedliche mediale Formen eindrücklich als untrennbar verbunden. Der Zugang zu diesem Medienverbund – die Benutzeroberfläche – konkretisiert sich dabei als besonders relevant für die Prozesse von Wissensproduktion,⁶ denn im Akt der Nutzung dieser digitalen, annotierten Surrogate entsteht Körperlichkeit in Zeit und Raum.

Der folgende Beitrag setzt sich in drei Stufen mit diesem Prozess der Inter-Medialisierung und Re-Materialisierung auseinander: zunächst im Vergleich mit einem anderen historischen Technikwechsel in der kunstwissenschaftlichen Fächerzone, der Einführung der Dia-Projektion im ausgehenden 19. Jahrhundert; dann im Blick auf die Möglichkeiten der Bild-Präsentation im Digitalen; und schließlich in der Sondierung der Implikationen von Objekten im Virtuellen. Ziel ist die Kartierung der kommunikativen Reichweite(n) antiker Skulpturen in ihren unterschiedlichen Aggregatzuständen.

2 Im Überblick: Bal – Bryson 1991, bes. 175.

3 Zur vermeintlichen Binarität von Objekt und digitalem Surrogat Cameron 2007, 49–51; vgl. Müller 2018, 62.

4 Zur Digitalisierung im Bereich der antiken Skulpturenforschung am Beispiel des Kölner CoDArchLab: Remmy 2014.

5 Zu Ansätzen der Bildanalyse auf Basis automatisierter Bilderkennung s. Arnold – Tilton 2019; Wevers – Smits 2019.

6 Nünning 2005, 142–143, vgl. Assmann 2006, 84–85.

ZEIT | RAUM 1: MATERIALITÄT ALS EPIPHANIE

Margarete Pratschke hat gezeigt, dass die analoge Methoden- und Theoriegeschichte der kunstwissenschaftlichen Fächerzone und die Entwicklung der digitalen Kunstgeschichte eng miteinander verwoben sind.⁷ Dabei hatte man in der kunstwissenschaftlichen Fächerzone schon zuvor den Vergleich zwischen der Einführung der Dia-Projektion im ausgehenden 19. Jahrhundert und der Digitalität im 20. Jahrhundert angestellt. So verwies Robert Nelson nicht zuletzt auf die ökonomischen Parallelen zwischen diesen beiden Innovationspunkten,⁸ die jeweils für die Fächerzone gänzlich neue finanzielle Bedürfnisse zur Anschaffung von Geräten, Laborräumen und entsprechend geschultem Personal zeitigten und damit ganz entscheidend die Position der Fächerzone innerhalb der Hochschulen sowie die Institutionalisierung insgesamt veränderten.

Bereits 1873 hatte Bruno Meyer ein »Skiptikon« entwickelt, einen auf der *Laterna Magica* basierenden Lichtbildapparat für die Kunstgeschichte, den er allerdings nicht in der Fächerzone etablieren konnte. Ein solcher Durchbruch gelang erst Hermann Grimm an der Berliner Universität im Jahr 1890. Heinrich Dilly benennt drei Gründe dafür, dass Grimm mit seinem Vorstoß im Unterschied zu Meyer Erfolg hatte:⁹ 1) einen technischen, denn Grimm arbeitete nicht mit Gaslicht, sondern mit dem deutlich sicheren und helleren elektrischen Licht; 2) einen soziologischen, denn Grimm gehörte als Sohn bzw. Neffe von Wilhelm und Jakob Grimm der deutsch-preußischen Elite an und hatte in der Hochschule sowie außerhalb wichtige Kontakte, um die neue Technik breit zu verorten; und 3) einen methodischen Aspekt, denn Grimm rechtfertigte die neue Vorgehensweise damit, dass sie den Wissenschaftlern ermöglichen würde, bessere Forschung zu produzieren, und nicht, dass sich mit dem Bildwerfer schönere Seherlebnisse für die Zuhörer erzeugen ließen.

Während Meyers initiale Experimente vorrangig den epiphanen Charakter des an die Wand geworfenen Bildes in den Fokus gerückt und sich damit dem Vorwurf unwissenschaftlicher Theatralik ausgesetzt hatten, lobte Grimm das Skiptikon als Mikroskop der Kunstwissenschaften und benutzte das neue bildgebende Verfahren, um ästhetische

⁷ Pratschke 2018; vgl. Pratschke 2016.

⁸ Nelson 2000, 414; Reichle 2005; s. auch Wenk 1999. – Zu den methodischen Implikationen der Entwicklung der Diaproduktion für die kunstwissenschaftliche Fächerzone vgl. die Ausführungen in Bligh – Lorenz 2020, 72–74.

⁹ Dilly 1995.

Versuchsreihen aufzustellen oder Collagen etwa zur Rekonstruktion zu visualisieren.¹⁰ Der von Grimm durchgesetzte Technikwechsel veränderte zugleich aber auch die Fach-Rhetorik. Das ekphrastische Modell der Vor-Diaprojektionszeit verschwand, in welchem die Vortragenden jene Objekte, auf die sie sich bezogen, lebendig zu beschreiben hatten, um sie vor dem inneren Auge ihres Publikums entstehen zu lassen – denn den Zuhörern war angesichts der durch den Raum zirkulierenden illustrativen Photographien nur ein Zugriff auf den Bildbefund möglich, der sich zumeist diachron zum Argumentationsfortgang verhalten haben dürfte.¹¹ Stattdessen etablierte sich ein deiktisches Modell, in welchem die Präsenz des Bildbefundes vor den Augen aller vorausgesetzt und eine Argumentation entwickelt werden konnte, in welcher der Sprechende nun im Namen der Bildbefunde sprach, sie aber nicht mehr mit Worten nachstellen musste.

So wandelte sich die Fach-Rhetorik hin zu einem Modell, in welchem aus der in der Vor-Diaprojektionszeit so nicht möglichen synchronisierten Kombination von Bildpräsenz und Sprecher ein gemeinsamer Erfahrungsraum entstand, an welchem auch das Publikum direkt teilhaben konnte. Grimm selbst beschrieb dies als eine Versuchsanordnung, die den Bildbefund als eigenständige Evidenz neuerlich etablierte und in einer größeren Objektivität gegenüber dem zur Diskussion stehenden Bildbefund resultierte.¹² Nelson hat zudem darauf hingewiesen, dass diese Versuchsanordnung aus der Kombination von Bildpräsenz und Sprecher durch die Etablierung des Bildes als Evidenz dabei half, die Argumentation von zuvor prominenten, aber ahistorischen Überblicks-Narrativen zu entkoppeln und so zugleich eine Demokratisierung der kunstwissenschaftlichen Fächerzone einzuleiten. Denn nun konnten auch jene vollumfänglich an der Argumentation teilhaben, welche die weit in den Museen der Welt verstreuten Objekte und Monumente nicht aus der Autopsie kannten.¹³

Eine Passage in Franz Landsbergers Biographie von einem von Hermann Grimms Nachfolgern an der Berliner Universität, dem Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, bietet eine zeitgenössische Be-

10 Dilly 1995, 40.

11 Zur kunstwissenschaftlichen Vorlesung des 19. Jahrhunderts: Fawcett 1983.

12 Grimm 1897, 307–308.

13 Nelson 2000, 431. 423.

schreibung dieser komplexen Wechselwirkungen zwischen Bild, Vortragendem und Publikum:¹⁴

Wölfflin, der freien Rede Herr, stellt sich ins Dunkel und zugleich seinen Hörern zur Seite, das Auge wie sie auf das Bild gerichtet. So wächst er mit ihnen zur Einheit zusammen, stellt er gleichsam den idealen Betrachter dar, in dem sich das allen gemeinsame Erlebnis zum Wort verdichtet. Eine Weile lässt Wölfflin das Werk in der Stille wirken, naht ihm nach dem Rate Schopenhauers wie einem Fürsten, wartend bis es ihn anspricht. Dann kommen die Sätze langsam, fast zögernd heraus. Wenn manche seiner Schüler gerade dieses Stockende seiner Redeweise nachahmen, so gewiss nicht aus äußerlicher Manier, sondern weil sie fühlen, dass diese Schwerflüssigkeit etwas Positives birgt. Wölfflins Rede erweckt niemals den Eindruck eines Vorbereiteten, das auf das Kunstwerk als etwas Fertiges geworfen wird, sondern eines vom Bilde im Augenblick erzeugten. Dadurch bleibt dem Kunstwerk seine überragende Stellung erhalten. Die Worte überschwemmen es nicht, sie setzen sich nur wie Perlen daran.

Heinrich Wölfflin begnügte sich jedoch nicht damit, Hermann Grimm zu folgen, sondern leistete einen eigenständigen Beitrag auf dem Gebiet der kunstwissenschaftlichen Technologisierung, der nicht nur die Fach-Rhetorik, sondern die Fach-Methodik insgesamt transformieren sollte. Wölfflins Innovation bestand in einer zunächst schlicht anmutenden Weiterentwicklung des Grimm'schen Modells: Er begann, anstatt nur eines Lichtbildes zwei derselben nebeneinander zu zeigen. Tatsächlich zeitigte diese Verdopplung der Projektion eine gänzlich neue Form der kunstwissenschaftlichen Wissensproduktion, denn Wölfflin baute auf der ausgeweiteten Projektionstechnik eine Form des Fachdiskurses auf, der wesentlich auf dem direkten Vergleich von Artefakten basierte, wie er in der Doppelprojektion von zwei unabhängig voneinander zu bedienenden Projektoren direkt möglich war.

Diese Form des Vergleichs führte Wölfflin schließlich dazu, seine bekannten kunsthistorischen Grundbegriffe zu formulieren, die aus fünf jeweils gegenübergestellten Begriffspaaren bestehen: Linear – Malerisch; Fläche – Tiefe; Geschlossen – Offen; Vielheit – Einheit; Klarheit – Un-

14 Landsberger 1924, 93–94. Dazu Dilly 1995, 41.

klarheit und Bewegtheit.¹⁵ Auch stellte Wölfflin eigene Reflexionen zu den Auswirkungen seiner Präsentationspraxis an:¹⁶

The juxtaposition of contrasting pictures may well render good service in a lecture, where it is possible to correct the one-sidedness of the single comparison by means of various other comparisons. Indeed, the illustrated lecture could present an argument in greater complexity than a book because it offers the possibility of continuously supporting the spoken word with pictorial demonstration. Not only can more examples be shown, but variants and exceptions can be brought forward without danger of distracting the hearer, since the keynote may be immediately struck anew. Finally, the lecturer has in greater measure the freedom to make the use of exaggerations for purposes of clarification (and entertainment), inasmuch as it is in his power to retract them at any moment.

So scheint der Erfolg des Lichtbildes neben den bereits von Dilly genannten Aspekten darin begründet, dass trotz der Transkription von der 3-Dimensionalität des Objekts in die 2-Dimensionalität des Lichtbildes den Zuhörern ein Erleben des materiellen Objekts in der Zeit suggeriert werden konnte, als fände es direkt am Objekt und jenseits einer Mediation durch eine Interpretationsinstanz statt. Zugleich aber funktionierte gerade die Doppelprojektion als suggestionsmächtige mediale Prothese der Vortragenden, in welcher die vermeintlich ungerichteten Angebote zum vergleichenden Sehen ein wesentlicher Bestandteil im rhetorischen Arsenal der Präsentierenden waren, um ihr Argument als vermeintlich offensichtliche Deutung der vorliegenden Evidenz zu präsentieren.¹⁷ Im Lichtbild fanden sich Objekte aus Stein, wie sie antike Skulpturen darstellen, entmaterialisiert; in der Choreographie des Lichtbildvortrags, die sich die in der Doppelproduktion suggerierte Räumlichkeit der Objekte zu Nutze machte, materialisierte sich das Objekt zugleich aber in epiphanischer Weise, weil es zwar Abbild war, aber auch als Objekt auftrat, das durch den Verweis auf ein weiteres Objekt eine Volumenhaftigkeit und durch die Stimme der Vortragenden eine eigene Sinnlichkeit erhielt.

¹⁵ Vgl. Dilly 1995, 41.

¹⁶ Wölfflin 1958, 4.

¹⁷ Zur Rolle des vergleichenden Sehens innerhalb der kunstwissenschaftlichen Fächerzone, welche insbesondere auf die form-stilistische Forschung einwirkte: Nelson 2000, 429; Friedberg 2006, 196; Peters 2007; Bruhn 2017.

ZEIT | RAUM 2: RAUM ALS PROTHESE DES MATERIALEN

In der Nachfolge von Grimms und Wölfflins Innovationen zeigte sich, wie eine einmal eingeführte Technik aus dem Gleichschritt mit der fach-spezifischen methodischen Fortentwicklung geraten kann. So etwa in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, als die frisch etablierte Dia-Doppelprojektion den Anforderungen einer dynamisch vernetzbaren Form der Präsentation nicht standhalten konnte, wie sie etwa Aby Warburg für seine multi-dimensional vergleichende ikonologische Bildforschung benötigte.

Warburg behalf sich deshalb anders. Er hatte seit 1911 mit Bilderreihen experimentiert, die sich seit 1927 bis zu seinem Tod 1929 in Form von physisch im Raum präsenten und haptisch-taktilen, mit schwarzem Stoff bespannten Tafeln konkretisierten (Abb. 1) – ein Format, das von radiographischen Präsentationen beeinflusst war. Die dreiundsechzig existierenden Tafeln der berühmtesten Bilderreihe – Warburgs Bilderatlas Mnemosyne – umfassten über eintausend Photographien, die immer wieder neu und in einem konkret physischen Akt der Relokation umarrangiert werden konnten.¹⁸ Bei Aby Warburgs Bildertafeln handelte es sich um eine Form der dynamisierten Präsentation, die durchaus Ähnlichkeiten zum Einsatz von Gipsabgüssen zeigt, wie sie in der kunstwissenschaftlichen Fächerzone bereits seit dem 19. Jahrhundert flächendeckend in der Lehre zum Einsatz kamen, und die abhängig von der relevanten Fragestellung jeweils neu im Raum arrangiert werden konnten.¹⁹

Im Digitalen sind diese Formen dynamisierter Präsentation durch Multi-Display-Systeme herstellbar.²⁰ In solchen Mehr-Bildschirm-Systemen werden hintereinandergeschaltete Zusammenstellungen von Bilderfolien einander räumlich gegenübergestellt und bilden so ein Bild-

18 Warburg 2003. Dazu Gombrich 1970, 283–306 und Bredekamp 1995, 365–367, der den Atlas als eine psycho-motorische Bildgeschichte beschreibt; Hensel 2011, 143–161. Für eine Diskussion des Bilderatlas im Kontext des Umgangs mit Objekten im Digitalen s. Geismar 2018, 50–52.

19 Knoll 2012.

20 Für einen technischen Überblick solcher Systeme s. Bligh – Sharples 2010. Als gegenwärtiges best-practice Beispiel für eine solche Einrichtung: das Visualisation Studio und das Teaching and Visualization Lab der James B. Hunt Jr. Library der North Carolina State University: <<https://www.lib.ncsu.edu/spaces/teaching-and-visualization-lab>> [letzter Zugriff: 05.03.2020].



1 Die Bilderreihe zum Nachleben der Werke Ovids in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (K.B.W.) in Hamburg (Februar 1927)

schirm-Umfeld. Dabei ähneln sich Warburgs analoge Version und die computergestützte Variante darin, dass in beiden Fällen Text und Bild untrennbar miteinander verbunden sind und der physische Raum, in welchem die Bilder präsentiert werden, elementar in den Prozess der Wissensproduktion eingebunden ist; so können besonders nachhaltige Betrachtereindrücke realisiert werden.²¹

In einer Studie zum Einsatz solcher Präsentations-Systeme im Rahmen der studentischen Ausbildung im Bereich der Klassischen Archäologie konnten Brett Bligh und ich ermitteln, dass in diesem Zusammenhang der physische Raum bzw. die suggerierte Materialität der Objekte ein wichtiger Faktor ist, der die Art der Analyse und Wissensproduktion unterstützt (Abb. 2).²²

²¹ Zur kognitiven Dimension von Bild-Ensembles und ihren Vorteilen in Bezug auf die menschliche Aufnahmefähigkeit Alvarez 2011.

²² Bligh – Lorenz 2020. Dieses Projekt wurde im Rahmen des Visual Learning Lab der Universität Nottingham gefördert, einem Centre for Excellence in Teaching and Learning des englischen Higher Education Funding Council for England: <<http://www.nottingham.ac.uk/visualllearninglab/>> [letzter Zugriff:



2 Ein Multi-Display Unterrichtsraum an der Universität Nottingham

In dem gewählten Versuchsaufbau hatten die Studierenden über alle Bildschirme ein klares Sichtfeld und konnten so alle zur Verfügung stehenden Informationen einsehen. Die jeweils Präsentierenden machten diese komplexe Bildschirmökologie dadurch zugänglich, dass sie unterschiedliche Navigations-Routen durch das Material aufzeigten: durch sprachliche Führung sowie durch visuelle Betonung mithilfe eines Laserpointers und schließlich auch durch körperliche Bewegungen im Raum, um sich etwa an einem entsprechend gewählten Bildschirm zu positionieren. Diese Bewegung im Raum diente auch zur Unterstützung einer mehrstimmigen Deixis, denn sie ermöglichte den Präsentierenden, für die in den Bildern dargestellten Objekte zu sprechen, und zugleich die Rolle (oder die Persona) zügig zu wechseln, indem sie sich im Raum bewegten und neben einem anderen Objekt zu stehen kamen.

Die beiden Systeme – Warburgs Tafeln und die Mehr-Bildschirm-Systeme – basieren letztlich auf denselben Prinzipien, die bereits in der antiken Mnemotechnik ausgenutzt wurden und auf der etwa auch die

05.03.2020]. Die technische Ausrüstung bestand aus einem PolyVision Thunder Präsentationssystem sowie dem Multi-Slides Plug-in für Microsoft PowerPoint.

museale Präsentation aufbaut: Informationen, die in einem räumlichen Kontext verankert werden können, sind besonders gut zu verinnerlichen; und Informationen, die zueinander in einen räumlichen Bezug gesetzt werden können, stimulieren die vergleichende Auseinandersetzung, die *Synkrisis*, wie sie die griechische Rhetorik klassifizierte.

Wie auch schon Warburgs Tafeln macht sich das Arrangement von Informationen in den Mehr-Bildschirm-Systemen das Räumliche als eine wesentliche Komponente der Wissensproduktion zunutze, und dies in einer Form, welche die suggerierte Räumlichkeit der Dia-Doppelprojektion in ihrer Leistungsfähigkeit übertrifft. Im Vergleich zu den Tafeln liegt der Mehrwert der digitalen Präsentation darin, dass sie unbegrenzt annotierbar ist und damit einen iterativen bzw. mehrschichtigen sowie einen mehrstimmigen Diskurs über die relevanten Materialien erlaubt.

ZEIT | RAUM 3: 3D-OBJEKTE UND DIE MATERIALITÄT IM VIRTUELLEN

Anders als in anderen Bereichen der bildenden Kunst hat es in der Forschung in Bezug auf die Digitalisierung antiker Skulptur keine Debatte um den Verlust der Authentizität von Objekten bzw. ihrer Aura gegeben;²³ stattdessen war das Interesse von einem Bedürfnis nach Dokumentation und Zugänglichkeit getrieben. So treten antike Skulpturen heute in der digitalen Welt in unterschiedlichen Aggregatzuständen auf. Es gibt sie in Form digitalisierter, zweidimensionaler Bilder, bei denen häufig Eigenschaften des Ausgangsmaterials durch verschiedene Formen der digitalen Annotation sichtbar gemacht werden; ein besonders eindrückliches Beispiel dafür ist die in Köln entstandene, zentrale digitale Bilddatenbank der Klassischen Archäologie: *Arachne*.²⁴

Zudem erlaubt das Digitale die dreidimensionale Präsentation von antiken Skulpturen in virtuellen Räumen, die über eine einfache Übertragung der Volumenpräsenz eines dreidimensionalen Objektes in eine zweidimensionale Darstellung hinausgeht, wie sie Stichwerke oder die Fotografie leisteten. Stattdessen werden in dieser Form der Transkription die spezifisch materialen Qualitäten der Objekte vermeintlich direkt überschrieben und im Digitalen zwar virtuell, aber augenscheinlich verlustfrei regeneriert.

23 Zu dieser Problematik in Bezug auf historische Kulturgüter Cameron 2007; Witcomb 2007.

24 Remmy 2014.



3 3D-Modell der Statue des Septimius Severus aus Alexandria mit Annotations-Hotspots. London, British Museum Inv.-Nr. 1802,0710.2

Museen wie z. B. das British Museum in London bieten Objekte aus ihren Sammlungen öffentlich als 3D-Modelle über den Anbieter Sketch-Fab an; hier können Metadaten direkt am Objekt als Hotspots markiert sein (Abb. 3). Solche Objekte lassen sich am Bildschirm betrachten oder über einen 3D-Drucker physisch rematerialisieren. Dazu sind die Objekte in einer Augmented-Reality-Variante (AR) erhältlich, mit der man die Stücke über eine begleitende Smartphone-App in dem Raum erscheinen lassen kann, in dem man sich selbst befindet. Schließlich stehen einzelne Objekte auch als Virtual-Reality-Variante (VR) zur Verfügung, die in einem virtuellen Raum platziert und dort durch die Gläser einer entsprechenden Brille erlebt werden können.

Der Umgang mit derartigen 3D-Objekten ist jenen mit tatsächlichen Artefakten verwandt. Dazu ist die Manipulation des digitalen Surrogats deutlich einfacher, als dies etwa für den Umgang mit einer tatsächlichen großplastischen Statue gelten würde, und die Größe lässt sich variabel skalieren. Diese Möglichkeiten zur individuellen Variation erlauben somit die Modellierung von unterschiedlichen Interaktionen mit den Objekten und dies, ohne von einer transformativen Vorabinterpretation des Befundes auf Grundlage der Wahl eines Kuratorenteams, von Fotografen oder Zeichnern beeinflusst zu sein. Dazu ermöglichen diese 3D-Objekte auch das iterative Experimentieren mit der tatsächlichen Gestalt des Originals, etwa bei fragmentierten Skulpturen wie dem berühmten Laokoon im Vatikan.²⁵

Der Mehrwert dieser digitalen Objekte liegt darin, dass sie – wie auch die digitalen Mehr-Bildschirm-Systeme – einen iterativen bzw. mehrschichtigen sowie einen mehrstimmigen Diskurs über die relevanten Objekte erlauben; und dieses Potential für iterative Experimentreihen ist gerade für historisch argumentierende Forschungszweige wie die Klassische Archäologie, die stets mit stark fragmentierten Befunden arbeitet, von besonderer Relevanz.²⁶

Während bereits Warburgs Tafeln sowie die Mehr-Bildschirm-Systeme sich das Räumliche als einer wesentlichen Komponente der Wissensproduktion zunutze gemacht hatten, weiten die Möglichkeiten der augmentierten bzw. virtuellen Realität im Digitalen diesen Aspekt aus. Diese Medialisierungen ermöglichen den Rezipienten, nicht schlicht der Choreografie eines Interface zu folgen. Virtuelle Welten wie jene von

²⁵ Muth 2017.

²⁶ Zur Rolle des Experiments in der Klassischen Archäologie Lorenz 2016, 4–6.



4 Der Ausstellungsraum und die Vitrinen der ersten britischen Fotoausstellung in Birmingham von 1839, wie er sich den Besuchern von Mat Collishaws Ausstellung ›Thresholds‹ im Blick durch die VR-Brille zeigt (siehe auch Tafel 9)

Ubisofts Videospiel-Franchise *Assassin's Creed*, in deren *Odyssey* Iteration von 2018 sich die Stätten des antiken Griechenland mitsamt ihrer Skulpturenausstattungen erleben lassen, wandeln die Rezipienten mit ihren eigenen Körpern jeweils in ein solches Interface, über das Informationen erfahrbar und zugleich synthetisierbar sind.

Diesen Diskurs um das Verhältnis von 3D-Objekten, Körper und Raum hat der britische Künstler Mat Collishaw in seiner Ausstellung *Thresholds* von 2017 besonders eindrücklich zugespitzt.²⁷ Collishaw konfrontierte sein Publikum mit einem virtuellen Nachbau der ersten britischen Foto-Ausstellung von 1839 in Birmingham (Abb. 4), welche man unter Zuhilfenahme von einer VR-Brille durchwandern konnte. Wesentliches Design-Feature aber war, dass die VR-Brillen nicht nur verhältnismäßig statisch und an einen fixierten Computer angehängt genutzt wurden, sondern dass das Publikum sich mit Brille und mobiler Prozessor-Einheit durch einen physischen Galerieraum bewegte, der in seinen Abmessungen und der Positionierung der – in der Realität allerdings leeren – Vitrinen jenem in der virtuellen Welt entsprach (Abb. 5).

Die Objekte erlangten zwischen der Entmaterialisierung im Virtuellen und der epiphanischen Materialisierung durch die Prothese des phy-

²⁷ Webseite der Ausstellung: <<https://matcollishaw.com/exhibitions/thresholds/>> [letzter Zugriff: 05.03.2020].



5 Die Besucher von Mat Collishaws Ausstellung ›Thresholds‹, wie sie sich mit ihren VR-Brillen durch den mit Vitrinen ausgestatteten, aber Exponat-freien Ausstellungsraum bewegen, um die virtuelle Ausstellung zu betrachten

sischen Raumes damit eine eigene Sinnlichkeit.²⁸ Die Performativität der Medialisierung machte den Körper der Betrachter zur kanalisierenden und synthetisierenden Schnittstelle. Eine derartige Auseinandersetzung mit einem Medienverbund, welcher sich in der körperlichen Bewegung und durch haptisches Feedback erschließt, zeitigte zudem ein besonders intensives Besuchererlebnis.

ZEIT | RAUM: KÖRPER! EIN FAZIT

Im Dreischritt zur Kartierung der kommunikativen Reichweite von antiker Skulptur im Horizont technischer Transformationen von analog zu digital lassen sich die einzelnen Stufen in Bezug darauf differenzieren, wie die Elemente Wort und Stein bzw. Zeit und Raum in Zusammenspiel miteinander gebracht werden. Waren es bei der Dia-Doppelprojektion die Stimme des Präsentierenden im Zusammenspiel mit der räumlichen

²⁸ Hier ergeben sich Parallelen zur Auseinandersetzung mit Fragen von Vergänglichkeit und Zeitenthobenheit im Kontext des Digitalen: Liu 2018, zum Gesichtssinn im digitalen Zeitalter bes. 151–216.

Suggestion des vergleichenden Sehens, die den Zuhörern ein Erleben des materiellen Objekts in der Zeit und direkt am Objekt suggerierten, machen sich die Mehr-Bildschirm-Systeme den physischen Raum als eine wesentliche Komponente der Wissensproduktion zunutze. Dabei liegt der wesentliche Vorteil des digitalen Aggregatzustandes nicht darin, dass ein Medienverbund vorgesehen ist – Warburgs Tafeln zeigten, dass dies durchaus in analoger Form möglich war. Die tatsächliche Transformation ist im Horizont des Digitalen stattdessen die Möglichkeit zum iterativen bzw. mehrschichtigen sowie mehrstimmigen Diskurs über die relevanten Materialien, den die unbegrenzte Annotierbarkeit der Objekte mit Wort, Schrift und Bild ermöglicht.

Die Frage nach der Rolle des Räumlichen stellt sich für antike Skulptur schließlich im Horizont der Transformation in augmentierte bzw. virtuelle Realitäten zusätzlich zu allen auch hier gegebenen Möglichkeiten der intermedialen Annotierbarkeit nochmals neu, und nun konkret in Bezug auf die Körperlichkeit des Betrachters als Schnittstelle. In den Mehr-Bildschirm-Systemen trägt die körperliche Präsenz der Vortragenden eine wesentliche Lotsen-Funktion, um die polyphone Informationslandschaft durch Rahmensetzungen für die einzelnen Rezipienten navigierbar zu halten. In der augmentierten bzw. virtuellen Realität dient diese Körperlichkeit nun als Interface für die Objekte, damit sie zwischen der Entmaterialisierung im Virtuellen und der epiphanischen Materialisierung durch die Prothese des physischen Raumes eine eigene Sinnlichkeit und damit eine Re-Materialisierung erlangen können. Eine wesentliche Möglichkeit und eine Herausforderung für die Auseinandersetzung mit materiellen Kulturen ist es, diese Rolle des Körpers heuristisch nutzbar zu machen.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Warburg Institute, Archive, London.

Abb. 2 Brett Bligh 2010.

Abb. 3 <https://sketchfab.com/3d-models/statue-of-the-emperor-septimius-severus-b6f2dfd7bfo74a1ebceoe64oedc881df> [letzter Zugriff 25.03.2020]. juanbrulla (CC BY-NC 4.0).

Abb. 4, Taf. 9 Mat Collishaw Studio.

Abb. 5 Mat Collishaw Studio (Foto: Graham Carlow).

LITERATURVERZEICHNIS

- Alvarez 2011** Alvarez, George A.: Representing multiple objects as an ensemble enhances visual cognition. In: *Trends in Cognitive Sciences* 15 (2011), 122–131.
- Arnold - Tilton 2019** Arnold, Taylor – Tilton, Lauren: Distant viewing: analyzing large visual corpora. In: *Digital Scholarship in the Humanities* (2019), <https://doi.org/10.1093/digitalsh/fqz013>.
- Assmann 2006** Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2006.
- Bal - Bryson 1991** Bal, Mieke – Bryson, Norman: Semiotics and art history. In: *The Art Bulletin* 73 (1991), 174–208.
- Bligh - Lorenz 2020** Bligh, Brett – Lorenz, Katharina: Vorsprung durch Technik. Multi-display learning spaces and art-historical method. In: Pilcher, Jeremy (Hrsg.): *Culture, technology and the image: Techniques of engaging with visual culture*. Bristol 2020, 71–85.
- Bligh - Sharples 2010** Bligh, Brett – Sharples, Mike: The affordances of presentations in Multi-Display Learning Spaces for supporting small group discussion. In: *Lecture Notes in Computer Science* 6383 (2010), 464–469.
- Bredenkamp 1995** Bredenkamp, Horst: Words, images, ellipses. In: Lavin, Irving (Hrsg.): *Meaning in the visual arts: Views from the outside. A centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*. Princeton 1995, 363–371.
- Bruhn 2017** Bruhn, Matthias: Gegenüberstellungen. Funktionswandel des Vergleichenden Sehens. In: Bruhn, Matthias – Scholtz, Gerhard (Hrsg.): *Der Vergleichende Blick: Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*. Berlin 2017, 11–40.
- Cameron 2007** Cameron, Fiona: Beyond the cult of the replicant. Museums and historical digital objects. Traditional concerns, new discourses. In: Cameron, Fiona – Kenderdine, Sarah (Hrsg.): *Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse*. Cambridge, Mass. 2007, 49–75.
- Dilly 1995** Dilly, Heinrich: Die Bildwerfer: 121 Jahre kunsthistorische Diaprojektion. In: *Zwischen Markt und Museum. Rundbrief Fotografie* 2 (1995), 39–44.
- Fawcett 1983** Fawcett, Trevor: Visual facts and the nineteenth-century art lecture. In: *Art History* 6 (1983), 442–460.
- Friedberg 2006** Friedberg, Anne: *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass. 2006.
- Geismar 2018** Geismar, Haidy: *Museum object lessons for the digital age*. London 2018.
- Gombrich 1970** Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg: An intellectual biography*. London 1970.
- Grimm 1897** Grimm, Heinrich: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. In: *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte*. Berlin 1897, 276–395.

Hensel 2011 Hensel, Thomas: Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde: Aby Warburgs Graphien. Berlin 2011.

Knoll 2012 Knoll, Kordelia: Von der »künstlerisch vollendeten« Aufstellung zum wissenschaftlich-didaktischen Abgussmuseum. In: Schreiter, Charlotte (Hrsg.): Gipsabgüsse und antike Skulpturen: Präsentation und Kontext. Berlin 2012, 301–315.

Landsberger 1924 Landsberger, Franz: Heinrich Wölfflin. Berlin 1924.

Liu 2018 Liu, Alan: Friending the past: The sense of history in the digital age. Chicago 2018.

Lorenz 2016 Lorenz, Katharina: Mythological images and their interpretation: An introduction to iconology, semiotics and image studies in Classical art history. Cambridge 2016.

Mitchell 2009 Mitchell, William J. T.: Iconology: Image, text, ideology. Chicago 2009 (ND 1981).

Müller 2018 Müller, Katja: Digitale Objekte – subjektive Materie. Zur Materialität digitalisierter Objekte in Museum und Archiv. In: Hahn, Hans Peter – Neumann, Friedemann (Hrsg.): Dinge als Herausforderung: Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten. Bielefeld 2018, 49–66.

Muth 2017 Muth, Susanne: Keine Erfolgsgeschichte ohne Probleme: Der Laokoon als unvollständiges Statuen-Puzzle. In: dies. (Hrsg.): Laokoon: auf der Suche nach einem Meisterwerk. Ausstellungskatalog. Rahden 2017, 87–128.

Nelson 2000 Nelson, Robert: The slide lecture, or: The work of art history in the age of mechanical reproduction. In: Critical Inquiry 26 (2000), 414–434.

Nünning 2005 Nünning, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften. Stuttgart 2005.

Peters 2007 Peters, Sibylle: Projizierte Erkenntnis. Lichtbilder im Szenario des wissenschaftlichen Vortrages. In: Boehm, Gottfried et al. (Hrsg.): Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen. München 2007, 307–329.

Pratschke 2016 Pratschke, Margarete: Wie Erwin Panofsky die Digital Humanities erfand. Für eine Geschichte und Kritik digitaler Kunst- und Bildgeschichte. In: Kritische Berichte 44 (2016), 56–66.

Pratschke 2018 Pratschke, Margarete: Geschichte und Kritik digitaler Kunst- und Bildgeschichte. In: Kuroczyński, Piotr – Bell, Peter – Dieckmann, Lisa (Hrsg.): Computing art reader: Einführung in die digitale Kunstgeschichte. Heidelberg 2018, 21–37.

Reichle 2005 Reichle, Ingeborg: Fotografie und Lichtbild: Die »unsichtbaren« Bildmedien der Kunstgeschichte. In: Zimmermann, Anja (Hrsg.): Sichtbarkeit und Medium: Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien. Hamburg 2005, 169–181.

Remmy 2014 Remmy, Michael: Sammeln – Dokumentieren – Vernetzen. 50 Jahre CoDArchLab/Forschungsarchiv für Antike Plastik in Köln. In: Scheduling, Paul – Remmy, Michael (Hrsg.): Antike Plastik 5.0. 50 Jahre Forschungsarchiv für Antike Plastik in Köln. Münster 2014, 213–222.

Squire 2009 Squire, Michael: Image and text in Graeco-Roman antiquity. Cambridge 2009.

Warburg 2003 Warburg, Aby M.: Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften. Studienausgabe 2.1. Herausgeber: Martin Warnke, Claudia Brink. Berlin 2003.

Wenk 1999 Wenk, Silke: Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion. In: Schade, Sigrid – Tholen, Georg C. (Hrsg.): Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien. München 1999, 292–305.

Wevers – Smits 2019 Wevers, Melvin – Smits, Thomas: The visual digital turn: Using neural networks to study historical images. In: Digital Scholarship in the Humanities (2019). <https://doi.org/10.1093/lc/fqy085>.

Witcomb 2007 Witcomb, Andrea: The materiality of virtual technologies: A new approach to thinking about the impact of multimedia in museums. In: Cameron, Fiona – Kenderdine, Sarah (Hrsg.): Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse. Cambridge, Mass. 2007, 35–48.

Wölfflin 1958 Wölfflin, Heinrich: The sense of form in art. A comparative psychological study. New York 1958.

WORT WIRD STEIN

CHRISTIANE VORSTER

UND DAS WORT WARD STEIN

Sinnstiftung durch Ergänzung

ABSTRACT

Antike Marmorbilder konnten in der frühen Neuzeit erst im Zusammenspiel mit der literarischen und narrativen Überlieferung ihre fundamentale Rolle als monumentale Bedeutungsträger entfalten, die die europäische Kunst und Kulturgeschichte über Jahrhunderte geprägt haben. Sie galten als authentische Zeugnisse einer vorbildlichen Vergangenheit, die sie gleichsam *in corpore* repräsentierten. Durch Namengebung – also durch Worte – konnte diese Vergangenheit spezifiziert und die Figuren mit konkreten Inhalten aufgeladen werden. Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wurde es zudem üblich, antike Skulpturen zu ergänzen. Auf diese Weise konnten namenlose Köpfe und Statuen durch standardisierte Büsten, sprechende Gesten und plakative Attribute historische Persönlichkeiten und mythische Figuren repräsentieren. Dabei waren inhaltliche Bezüge zwischen den antiken Skulpturen und ihren neuzeitlichen Besitzern erwünscht, wie etwa beim Ganymed des Benvenuto Cellini (Abb. 2) oder der Tuccia des Kardinals Crivelli (Abb. 15). Das Marmorbild diente hier als willkommenes Medium, den antiken Mythos in den Dienst der fürstlichen Repräsentation zu stellen.

Aspekte der Dauerhaftigkeit und kulturellen Unvergesslichkeit der steinernen Artefakte spielten dagegen im 16. und 17. Jahrhundert eine eher untergeordnete Rolle und auch die Frage nach der antiquarischen Richtigkeit der Ergänzungen trat erst im Laufe des 18. Jahrhunderts stärker in den Vordergrund.

Antike Marmorstatuen als ein Medium der intensiven Vergegenwärtigung von Vergangenheit haben nicht nur die europäische Kunstgeschichte, sondern auch die Geistesgeschichte in einer kaum zu überschätzenden Weise geprägt. Die enge Wechselbeziehung zwischen der monumentalen und der literarischen Überlieferung soll im Fokus der folgenden Überlegungen stehen: so wie die Texte durch die Marmorbilder erst ein Gesicht erhalten und buchstäblich in greifbare Nähe rücken, so erhalten die Bildwerke durch das passende Narrativ erst Namen und Bedeutung, werden im eigentlichen Sinne zum *monumentum*, zum ›Denkmal‹. Figürliche Bildwerke animieren ihre Betrachter in besonderer Weise zur Interaktion, was sich je nach Bildungsgrad und Altersstufe der Rezipienten in spielerischer Nachahmung oder auch in staunendem ›Begreifen‹ äußert – und in den Skulpturensälen der Museen meist zu Problemen mit dem Aufsichtspersonal führt. Diese zur Anteilnahme auffordernde Wirkung skulpturaler Bilder wurde in der religiösen Kunst seit dem Mittelalter gezielt zur Vermittlung des Heilsgeschehens eingesetzt und gewinnt in der Spätgotik und Renaissance eine neue, dramatische Intensität. Als ein besonders ergreifendes Beispiel seien hier etwa die Beweinungsgruppen Guido Mazzonis (*1450 †1518) in Modena und Neapel angeführt, die das altbekannte Karfreitagsgeschehen in einer kaum zu ertragenden Unmittelbarkeit in Szene setzen.¹ Ich möchte im Folgenden der Frage nachgehen, ob nicht auch bei der Präsentation antiker Statuen in Renaissance und Barock der Wunsch nach Vergegenwärtigung und emotionaler Teilhabe an der antiken Welt eine mindestens ebenso große Rolle spielte, wie das Streben nach Zeitenthobenheit und kultureller Unvergesslichkeit.

Antike Statuen galten im 15. und 16. Jahrhundert als authentische Zeugnisse einer vorbildlichen Vergangenheit, die sie gleichsam *in corpore* repräsentierten. Durch Namengebung – also durch Worte – konnte diese Vergangenheit spezifiziert und die Figuren mit konkreten Inhalten aufgeladen werden.² Durch Ergänzung konnten darüber hinaus Inhalte visualisiert sowie narrative Zusammenhänge assoziativ zur Anschauung gebracht werden.³

1 Modena, S. Giovanni Battista. – Neapel, S. Anna dei Lombardi: Poeschke 1990, 174 Taf. 250; <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GuidoMazzoni-CompiantoNaplesAnnaLombardi.jpg>> (April 2020).

2 s. den Beitrag von Dietrich Boschung in diesem Band.

3 Kansteiner 2013; Gasparri 2007; Grossman et al. 2003; Kunze – Rügler 2003. Immer noch grundlegend: Rossi Pinelli 1986.

VOM EMBLEM ZUR NARRATIVEN GRUPPE - DIE LUPA CAPITOLINA

Ein frühes und allbekanntes Beispiel für diesen Vorgang bietet die Lupa Capitolina (Abb. 1): sie befand sich spätestens seit dem 10. Jahrhundert auf dem Lateransplatz, der auch als *locus ad lupam* bekannt war, und gelangte 1471 als Schenkung Sixtus IV. auf das Kapitol.⁴ Wenig später – sicher noch im späten 15. Jahrhundert – wurden ihr die Zwillinge Romulus und Remus hinzugefügt. Für diese Ergänzung könnte Ciceros Erwähnung einer den Romulus säugenden Wölfin auf dem Kapitol die Inspiration geboten haben.⁵ Darüber hinaus boten Münzbilder Vorlagen für die Komposition.⁶ Durch die Figuren der beiden Säuglinge erhielt das emblematische Wahrzeichen Roms eine narrative Qualität, aus dem zeichenhaften Verweis auf die Gründungslegende der ewigen Stadt wurde eine emotional anrührende Vergegenwärtigung des Geschehens. Bis ins 18. Jahrhundert hielt man die Zwillinge bemerkenswerterweise für antik. In der neueren kunsthistorischen Forschung wurden sie verschiedenen Bildhauern des späten 15. oder frühen 16. Jahrhunderts zugeschrieben, meist Antonio Pallaiuolo (1426-1496) oder einem seiner Schüler.⁷

VOM ANTIKEN FRAGMENT ZUR MYTHOLOGISCHEN FIGUR -
CELLINIS GANYMED

Anders als bei der Lupa Capitolina gaben bei dem Ganymed Benvenuto Cellinis (Abb. 2) nicht die narrative Überlieferung, sondern Formgebung und Qualität des erhaltenen Fragments, den Anstoß für die Ergänzung.⁸ Cellini beschreibt in seiner Autobiographie ausführlich die Entstehungsgeschichte der Statue: Ein Knabentorso von ausnehmend guter Arbeit wird Herzog Cosimo I. Medici als Geschenk übersandt, »ein schönes und herrlich gearbeitetes Werk, ... aus griechischem Marmor«. Cellini bietet daraufhin dem Herzog an, den Torso mit Kopf, Armen und Füßen unter Hinzufügung eines Adlers so zu ergänzen, »damit man ihn einen

4 Rom, Mus. Capitolini, Palazzo dei Conservatori Inv. S 1181; Formigli 2012; Bartoloni 2010; Parisi Presicce 2000 (mit Lit.).

5 Cicero, *in Catilinam* 3, 19.

6 Parisi Presicce 2000, 97 Abb. 5.

7 Parisi Presicce 2000, 83–86.

8 Florenz, Mus. Nazionale del Bargello: Poeschke 1992, 216 f. Abb. 119; Rossi Pinelli 1986, 214 f.



1 Lupa Capitolina. Rom, Palazzo dei Conservatori (siehe auch Tafel 10)

Ganymed taufen könne«.⁹ Wenn der Herzog daraufhin für die Ergänzung »seines Ganymed« eigens einen Block »griechischen Marmors« aus Rom kommen lässt, wird deutlich, dass bereits die Idee zu dieser Ergänzung ausreichte, um dem bis dahin namenlosen Torso einen Namen und damit eine gesteigerte Bedeutung zu verleihen. Man kann geteilter Meinung darüber sein, ob es sich bei der um 1540 fertiggestellten Ganymed-Statue um eine Antikenergänzung oder nicht doch eher um eine Neuschöpfung unter Verwendung eines antiken Fragments handelt. In jedem Fall bleibt festzuhalten, dass der zunächst allein aufgrund seiner Qualität bewunderte antike Torso erst hierdurch Namen und Identität erlangt. Diese neue Identität steht zudem in einem unmittelbaren inhaltlichen Bezug zum Besitzer der Statue: wie Zeus im Olymp verfügt nun auch Cosimo I. Medici in seinem Palast über einen Ganymed als Mundschenk.

⁹ »accìò che sia batezzato un Ganimed«, zitiert nach Rossi Pinelli 1986, 214. Cellini 2000, 574.



2 Benvenuto Cellini, Ganymed. Florenz,
Museo Nazionale del Bargello

ANTIKE SKULPTUREN ALS MANIFESTATION DER GESCHICHTE

Neben dieser künstlerisch-metaphorischen Aneignung der Antike spielte die Vergegenwärtigung der literarisch überlieferten Vergangenheit durch antike Bildwerke eine mindestens ebenso wichtige, wenn nicht sogar die vorrangige Rolle bei den Sammlern der Renaissance.¹⁰ In dem Maße, wie die Lektüre der antiken Autoren für die gebildete Oberschicht selbstverständlich wurde, wuchs das Bedürfnis, den bedeutenden Persönlich-

¹⁰ Herklotz 2014, 238–240.

keiten der Antike, vor allem den Staatsmännern und Geistesgrößen, mit Hilfe von Porträts – oder was man dafür hielt – ein Gesicht zu verleihen.¹¹

In der Literatur lässt sich ein gesteigertes Interesse an den herausragenden Persönlichkeiten der Antike und an ihrem Erscheinungsbild bereits seit dem 14. Jahrhundert feststellen, etwa in Francesco Petrarcas »*De viris illustribus*«, einer Sammlung von 36 Biographien mythischer und historischer Persönlichkeiten der römischen Frühzeit und der Bibel.¹² In diesem Zusammenhang erläutert Petrarca auch Sinn und Zweck einer bildlichen Vergegenwärtigung der betreffenden Personen etwa durch Münzbilder: diese könnte dazu dienen, den gegenwärtigen Herrschern die gültigen Vorbilder zu liefern, denen es nachzueifern gelte – und zwar nicht nur in Taten und Worten, sondern auch im Erscheinungsbild. Dieses Konzept der moralischen *imitatio* findet sich in bemerkenswerter Prägnanz ausformuliert in einem Brief Petrarcas an den jungen Kaiser Karl IV., dem Petrarca einige antike Münzen als Geschenk überreicht:

Schau diese an, mein Kaiser, der Du ihr Nachfolger bist, schaue sie an! Strebe danach, ihnen zu gleichen und sie zu bewundern, gestalte Dich nach ihrer Form und ihrem Bilde. ... Ich freilich kenne die Art, die Namen und die Taten dieser Herrscher, Deine Aufgabe ist es jedoch, sie nicht nur zu kennen, sondern ihnen auch nachzuleben.¹³

Dieses Bestreben, Geschichte anhand von Bildnissen zu vergegenwärtigen und sich als Herrscher in eine möglichst lange Abfolge bedeutender Vorbilder einzureihen, manifestiert sich in geradezu überwältigender Monumentalität in der Certosa di Pavia, der von Gian Galeazzo Visconti (*1351 †1402) gegründeten Grablege für die Herzöge von Mailand.¹⁴ Die Sockelzone der 1492 vollendeten Fassade schmückt eine dichte Reihe von Porträtmedaillons, die von orientalischen Herrschern wie Nebukadnezar und Kyros, über Alexander d. Gr. bis zu Romulus und Remus, Cicero und den römischen Kaisern reicht. Bemerkenswerterweise finden sich

¹¹ Herklotz 2012, 60 f.; Christian 2010, 32–35; DNP 15, 2 (2002) 503–506 s. v. Porträtgalerie (W.-D. Löhr).

¹² Christian 2010, 13 f.; Baader 1999; Schmitt 1974, 167–169.

¹³ »*ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formulam atque imaginem te componas ... tuum est non modo nosse sed sequi*«. Petrarca, *epistolae familiares* 19,3,14–15, zitiert nach: Baader 1999, 189. s. auch Christian 2010, 33 f.

¹⁴ Morscheck 1978.



3 Porträtmedaillon des Octavian. Certosa di Pavia

unter den Darstellungen sowohl freie Phantasieporträts als auch solche, die sich eng an Münzporträts orientieren, wie etwa die Porträtmedaillons des Octavian (Abb. 3), Vespasian, Titus, Nero oder Hadrian.¹⁵

VIRI ILLUSTRES IN STUDIOLI UND BIBLIOTHEKEN

Aus dem Konzept der moralischen *imitatio* versteht sich das Bestreben, *studioli* und Bibliotheken mit Bildnissen römischer Staatsmänner und griechischer Geistesgrößen zu bestücken, um diese als *exempla virtutis* beim Studium und beim gelehrten Gespräch vor Augen zu haben. Neben den römischen Kaisern waren hier besonders die prominenten Gestalten der römischen Republik gefragt, allen voran der Republikgründer Lucius Iunius Brutus – nicht immer klar geschieden von seinem spätrepublikanischem Nachfahren Marcus Iunius Brutus – und der jüngere Cato als Muster altrömischer Unbestechlichkeit und Tapferkeit. Ulisse Aldrovandi führt Mitte des 16. Jahrhunderts weit über ein Dutzend Bildnisse dieser beiden Konsuln in verschiedenen römischen Sammlungen auf, und es dürfte eine ganze Reihe weiterer gegeben haben.¹⁶

¹⁵ Zur Aussage der Porträtmedaillons s. Morscheck 1998.

¹⁶ Aldrovandi 1562, 134 (Sammlung Cesi), 138 (Sammlung Cesi), 159 (Sammlung M. Bernardo Alberichi), 169 (Sammlung M. Luca de Massimi), 191 (Sammlung M. Antonio Gabriele), 249 (Sammlung M. Metello Varo Porcari), 183 (Sammlung



4 Porträtbüste, ›Brutus‹. Rom, Palazzo dei Conservatori



5 ›Brutus‹, Zeichnung 16. Jh. Rom, Biblioteca Angelica Ms. 1564, fol. 122

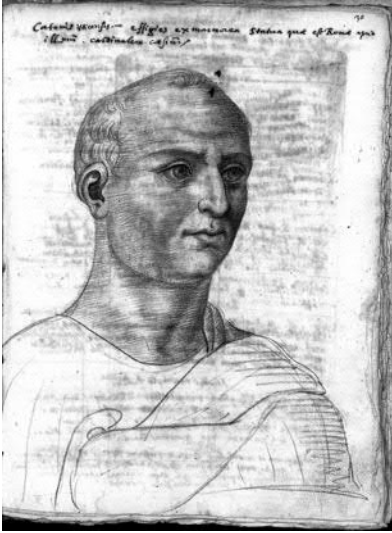
Wohl das berühmteste unter ihnen ist die bronzene Porträtbüste des sog. Brutus im Konservatorenpalast (Abb. 4).¹⁷ Antik ist allein der Porträtkopf, der bislang dem frühen Hellenismus des 3. Jhs. v. Chr. zugewiesen wurde, in neueren, allerdings nicht unumstrittenen Untersuchungen jedoch als ein Werk der augusteischen Zeit gilt.¹⁸ Aldrovandi sah den – noch ungesockelten – Kopf 1550 in der Sammlung des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi. Als dieser das berühmte Porträt 1564 dem römischen Volk schenkte, war es nach Aussage eines Nachlass-Inventars bereits auf einer Büste montiert.¹⁹ Den frühesten bildlichen Nachweis dieser Ergänzung bietet eine Zeichnung des Alphonsus Ciacconius aus

M. Antonio Paloso), 205 (Sammlung Rodolfo Pio da Carpi), 223 (Sammlung Giuliano Cesarini), 249 (Sammlung M. Metello Varo Porcari), 263 (Sammlung M. Domenico Capotio), 294 (Sammlung Lorenzo Ridolfi).

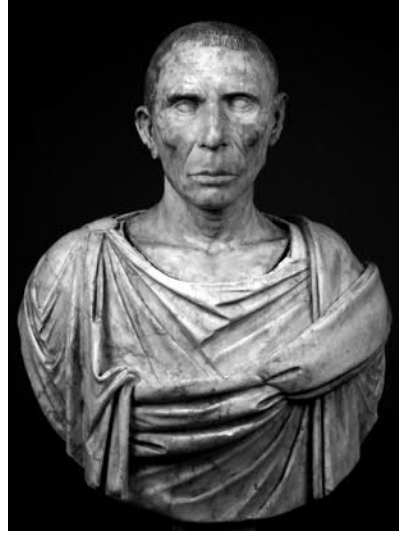
¹⁷ Rom, Mus. Capitolini Inv. 1183; La Rocca et al. 2011, 180 f. (M. Papini – C. Parisi Presicce); Parisi Presicce 2010; Lahusen – Formigli 2001, 21–24 Nr. 3; Parisi Presicce 1997, 50–71. 75–78. 90–92. 98 Abb. 1–4 (mit Lit.).

¹⁸ Parisi Presicce 2010, 15–33; Parisi Presicce 1997, 76–96. Einen Überblick über den Forschungsstand gibt P. Cain in: Fittschen et al. 2010, 2 f.

¹⁹ Parisi Presicce 2010, 34–36; Gasparri 2005, 93 mit Anm. 40.



6 ›Cato‹ oder ›Brutus‹ der Sammlung Cesi, Zeichnung 16. Jh. Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, fol. 30



7 Greisenporträt auf neuzeitlicher Büste, ›Consul‹. Dresden, SKD Skulpturensammlung (siehe auch Tafel 11)

dem späteren 16. Jahrhundert, die das Porträt auf der heutigen Büste wiedergibt und auch die Inschrift auf der Tabula überliefert (Abb. 5).²⁰ Bemerkenswerterweise entspricht die Gewanddrapierung der Büste mit dem straff gespannten, dick geschichteten Umbo und dem faltigen Balteus einer Togaform der späteren Kaiserzeit, die von severischer Zeit bis in die Zeit des Gallienus verbreitet war.²¹ Das Vorbild für diese Büstenergänzung konnte bislang nicht ermittelt werden, aber der Ergänzter folgte hier einer im späten 16. Jahrhundert verbreiteten Vorstellung, nach der die kontabulierte Toga als Amtstracht eines römischen Konsuls der *libera republica* galt. So befand sich bereits vor 1550 ein ›Brutus‹ oder ›Cato‹ mit einer entsprechend ergänzten Büste im *studiolo* der Kardinäle Cesi (Abb. 6).²² Auch die neuzeitliche Togabüste des sog. Brutus Farnese muss vor 1566 angefertigt worden sein, da das Porträt bereits in einem Inventar der Sammlung Bufalo als »*testa antica di Bruto con il petto*« angeführt

²⁰ Rom, Biblioteca Angelica Ms. 1564, fol. 122: Gasparri 2018, 24 Abb. 17.

²¹ Goette 1990, 148 f. Typus L [C a] Nr. 7–12 Taf. 52.

²² Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, fol. 30: Vorster 2018a, 154; Gasparri 2005, 94 Abb. 1; Palma Venetucci 1993, 56 f. Abb. 11.

wird.²³ Weitere vermeintliche Porträts berühmter Konsuln republikanischer Zeit lassen sich hier anschließen, wie zum Beispiel der sog. Marius Farnese, der 1568 als ein Bildnis ›Pompeius‹ d. Gr. mit einer kontabulierten Toga-Büste ergänzt worden war²⁴ oder der ›Pompeius Magnus‹ in den Florentiner Uffizien.²⁵ Wann dieses Verständnis der kontabulierten Toga als Amtstracht eines republikanischen Konsuls zuerst geprägt wurde, ist derzeit nicht hinlänglich untersucht, es hielt sich aber bis ins 18. Jahrhundert hinein. Noch in dem 1701 erschienenen Thesaurus Brandenburgicus erläutert Lorenz Beger am Beispiel des berühmten Dresdner Greisenporträts (Abb. 7) in aller Ausführlichkeit, dass die Büste in Form der kontabulierten Toga den Dargestellten zweifellos als Konsul der *libera republica* kennzeichne.²⁶

Die historischen Benennungen von antiken Porträts und von Köpfen, die man als solche ansah, sind heute häufig deshalb so schwer nachvollziehbar, weil sie eben nicht – oder nicht vorrangig – auf den individuellen Gesichtszügen basierten, sondern auf den Büsten, die als unverzichtbare Aussage Träger dienten. Mit der Entfernung der – meist neuzeitlich ergänzten – Büsten im 19. und 20. Jahrhundert verloren die Köpfe ihre Identität und sind deshalb nur noch schwer mit den in Inventaren oder Verkaufslisten der Renaissance aufgeführten Stücken zu identifizieren.

Die Bedeutung der Büste als Aussage Träger wird unmittelbar einsichtig, wenn man sich die Aufstellung antiker Porträts in den Palästen

23 Sog. Marcus Brutus, Neapel, Mus. Archeologico Nazionale Inv. 6181: Gasparri II 2009, 65 f. Kat. 40 Taf. 39,1–4; Gasparri 2005, 94 f. Abb. 13; Vessberg 1941, 234 Taf. 72, 2 (Abb. mit der historischen Büstenergänzung).

24 Sog. C. Marius, Neapel, Mus. Archeologico Nazionale Inv. 1680: Gasparri II 2009, 54 Kat. 31 Taf. 31,1–4 (F. Coraggio); Megow 2005, 87–93 Taf. 43a. 44a–b. 45a; Vessberg 1941, 274 Taf. 50 (Abb. der historischen Büstenergänzung). Die als »*Marius septies consul*« betitelte Zeichnung Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, fol. 40 gibt nicht, wie bei Gasparri II 2009, 54 irrtümlich angegeben, die Büste Inv. 1680 wieder, sondern das neuzeitliche Vespasians-Porträt Inv. FAR.289. Dieses stammt demnach mitsamt seiner Büste ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert.

25 Sog. Pompeius Magnus, Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 1914.87: Megow 2005, 55 f. Typus IV b Taf. 23 a–d; Mansuelli II 1961, 42 f. Kat. 31.

26 Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. Hm 329: Dresden Bildwerke III 2013, 131–135 Abb. Abb. 22,1. 22,6. 22,7 (Chr. Vorster). Zur historischen Interpretation des Porträtbüste bei Beger III 1701, 337 f. s. Vorster 2017, 25 f. Abb. 28 f. Aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit dürfte auch diese Büstenergänzung bereits im 16. Jh. entstanden sein.

des 16. und 17. Jahrhunderts vor Augen führt: hoch auf Regalen platziert, wie im *studiolo* der Kardinäle Cesi, oder in Wandnischen, wie heute noch in der Villa Borghese, waren die Porträtbüsten auf plakative Wirkung hin angelegt. Der kundige Betrachter sollte schon aus der Entfernung und bei unzureichender Beleuchtung erkennen können, welche historischen Berühmtheiten in dem jeweiligen Aufstellungskontext versammelt waren, ob es sich um Griechen oder Römer, Konsuln, Kaiser oder Philosophen handelte.²⁷

Ähnlich wie der ›Brutus‹ und seine Amtskollegen aus der Zeit der *libera republica* erhielten auch die Porträts anderer Personengruppen weitgehend standardisierte Büsten, die dem Betrachter bereits beim flüchtigen Hinschauen eine Kategorisierung ermöglichten. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die kommentierten Zeichnungen, die der Antiquar Alphonsus Ciacconius (*1530 †1599) für sein geplantes Werk der *Libri antiquitatum Romanarum* zusammengetragen hat.²⁸ Die bemerkenswert detaillierten Zeichnungen dokumentieren nicht nur die Büstenergänzungen des 16. Jahrhunderts, sondern auf den meisten Blättern finden sich auch die Namen der Persönlichkeiten notiert, die man in den Porträts zu erkennen glaubte. Exemplarisch kann dies anhand der Porträts aus der Sammlung des Humanisten und Antikensammlers Gerolamo Garimberto (*1506 †1575) vorgeführt werden.²⁹ Die Mehrzahl der Büsten, die in der umfangreichen Bibliothek des Gelehrten aufgestellt waren, folgte festgelegten, inhaltlich konnotierten Modellen: galt die kontabulierte Toga als Amtstracht des Konsuls der Republik, so waren Dichter und Redner wie Cicero (Abb. 8) oder Horaz vorzugsweise mit der Palla des Privatmannes bekleidet.³⁰ Für griechische Geistesgrößen wie etwa Solon (Abb. 9), Sokrates oder Platon schien dagegen die unbekleidete Büste angemessen.³¹ Kaiserporträts waren an der Panzer-Paludamentum-Büste

²⁷ s. hierzu Vorster 2018a, 153 f.; Fittschen 2006, 151 mit Anm. 3.

²⁸ Vorster et al. 2018; Gasparri – Ubaldelli 1991. Zur Geschichte der *Antiquitates romanae* s. Gasparri 2018.

²⁹ Vorster 2018a, 148–150 Abb. 6–8; Vorster 2018b, 463–481 Abb. 1–17.

³⁰ Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59 fol. 153 (Horaz). 163v (Cicero). s. Vorster 2018a, 150 Anm. 39; Vorster 2018b, 478; Palma Venetucci 1998, 282 Abb. 292. Der ›Cicero‹ Garimberto repräsentierte im Kontext der Bibliothek offenbar nicht so sehr den Konsul der späten Republik als den »*orator eloquentissimus*«, worauf der Kommentar des Ciacconius bei Ms. 59, 163v eigens hinweist.

³¹ Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, fol. 200 (Solon); fol. 261 (Sokrates); fol. 198 (Platon). Vorster 2018a, 150; Vorster 2018b, 468 Nr. 27–31. 473 f. Abb. 9 f.



8 ›Cicero‹ der Sammlung Garimberto, Zeichnung 16. Jh. Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, fol. 163 v (siehe auch Tafel 12)



9 ›Solon‹ der Sammlung Garimberto, Zeichnung 16. Jh. Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, fol. 200

des ranghohen Militärs zu erkennen, während das jugendliche Alter der Prinzen in der Schulterbausch-Büste mit oder ohne Schwertband seinen angemessenen Ausdruck fand.³²

Gegenüber der Aussagekraft dieser Ergänzungen waren die Gesichtszüge eher zweitrangig und mussten nur allgemeinen Vorgaben entsprechen. So konnten Repliken desselben Porträts je nach Sammlungskontext durchaus unterschiedliche Persönlichkeiten repräsentieren, vorausgesetzt, sie waren trachtmäßig entsprechend ausgestattet. Als Beispiel seien hier zwei Repliken des Demosthenes-Porträts in Rom und Turin angeführt: während die eine von ihnen, die sich heute im Museo Nazionale Romano befindet, montiert auf einer Panzer-Paludamentum-Büste in der Sammlung Cesi als Bildnis des Kaisers Macrinus diente,³³ wurde die Turiner Replik von Gerolamo Garimberto um 1565

³² Vorster 2018b, 467 Nr. 1–15. 469–472 Abb. 1–4. 7.

³³ Rom, Mus. Nazionale Romano Inv. 8681: Giuliano I 5 1983, 121–123 Kat. 52 (B. Palma). Zur Identifizierung s. Vorster 2018a, 153 f. Abb. 15 mit Anm. 64; Gasparri 2005, 90 f. Abb. 6; Palma Venetucci 1993, 64 Anm. 69 Abb. 29.

als Bildnis des Republikgründers M. Junius Brutus verehrt, bevor sie später als ›Scipio Nasica‹ in die Sammlung Savoyen gelangte.³⁴

STARKE FRAUEN

Neben den *viri illustres* gewannen in der Renaissance auch die *clarae mulieres* zunehmend an Bedeutung.³⁵ Eine Schlüsselposition nimmt hier die zwischen 1356 und 1364 entstandene Novellensammlung »*De claris mulieribus*« von Giovanni Boccaccio ein, in der über 100 Frauenbiographien vorgestellt werden, die größtenteils auf der römischen Geschichte des Livius basieren.³⁶ Das Buch hatte unmittelbar großen Erfolg, so dass in dichter Folge eine Reihe von Neuauflagen und Übersetzungen ins Deutsche, Französische, Spanische und Englische erschienen sind.³⁷ Bereits Geoffrey Chaucer schöpfte um 1375 für seine *Canterbury Tales* aus diesem Fundus. Ebenso wie die *viri illustres* konnten die weiblichen Berühmtheiten sowohl für Tugenden wie Stärke, Keuschheit, Erhabenheit und Schönheit, als auch für Laster wie List und Eitelkeit stehen. Auswahlkriterium war die herausragende, aber nicht zwingend positiv zu bewertende Tat.³⁸

Ein eindrückliches Beispiel, dass diese Frauen keineswegs immer als *exempla virtutis* Vorbildcharakter haben mussten, um als *mulier clara* Eingang in die Literatur und die monumentale Bilderwelt zu finden, bietet das der Kleopatra. In der Renaissance sah man in der letzten Ptolemäerin offenbar nicht so sehr das *monstrum fatale* des Horaz, als vielmehr

34 Turin, Mus. di Antichità, Inv. 176: Bava – Pagella 2016, 213 Nr. 92 (E. Panero); Gasparri 2005, 89–101. Die Namensangabe »M. Brutus« ist auf der Rückseite der Büste angegeben. Auf der Zeichnung Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, 53 wird die Porträtbüste dagegen als »Scipio Nasica« betitelt. s. Vorster 2018b, 474–476, Abb. 14 f. Die Identität der Zeichnung mit dem Turiner Demosthenes ist durch die Büstenform und die übereinstimmenden Maße mit den Schemazeichnungen am linken und unteren Bildrand gesichert (Autopsie 2019).

35 s. hierzu: Baumgärtel 1995, 140–157.

36 Erfen – Schmitt 1995. s. hierzu DNP Suppl. 7 (2010) 425 f. s. v. Livius, Ab urbe condita (Chr. Raschle).

37 Deutsche Erstausgaben: Ulm 1473 von Johannes Zainer (Latein) und Augsburg 1479 von Anton Sorg (Deutsch). s. Baumgärtel 1995, 141 f.

38 Baumgärtel 1995, 142 f.

die tapfere Frau, die ihrem Gemahl in den Tod folgt.³⁹ Torquato Tasso führt Kleopatra sogar als prominentes Beispiel dafür an, dass bei Frauen, die in der Regierungsverantwortung stünden, auch schon einmal die Keuschheit zugunsten der Staatsgeschäfte aufgegeben werden dürfe.⁴⁰

1512 erwarb Julius II. von Angelo Maffei die monumentale Statue einer schlafenden Ariadne, die als vermeintliches Bildnis der sterbenden Kleopatra in dem neu eingerichteten Statuenhof seines Belvedere Aufstellung fand.⁴¹ Anlass zu der Benennung gab das Schlangenarmband am linken Oberarm der Schlafenden. Im Übrigen dürfte auch der Wunsch des neuen Eigentümers dieses Verständnis der Statue gefördert haben: unterstrich diese monumentale Kleopatra doch das Selbstverständnis Julius' II. als neuer Julius Caesar nach der siegreich beendeten Auseinandersetzung mit Bologna (1506/07).⁴²

Das sich unter dem Mantel abzeichnende Schlangenarmband am linken Oberarm dürfte auch bei einer hellenistischen Musenstatue der Sammlung Grimani (Abb. 10) den Ausschlag zu der Ergänzung als dramatisch agierende Kleopatra gegeben haben, die sich mit Zackenkrone auf dem Haupt und Weinpokal in der erhobenen rechten Hand in Pose setzt.⁴³ Diese um 1500 – also noch vor dem Erwerb der vatikanischen Kleopatra durch Julius II. – ausgeführte Ergänzung des venezianischen Bildhauers Tullio Lombardo (*1455 †1532) gehört zu den frühesten nachweisbaren Antikenergänzungen der Renaissance. Die theatralische Geste mit dem erhobenen Pokal und dem erregten Blick, die den heutigen Betrachter etwas verwundert, geht möglicherweise auf die Darstellung Giovanni Boccaccios zurück. Boccaccio stellt in seinen *De claris mulieribus* eine weniger geläufige Version vom Tod der Kleopatra vor, nach der Marc Anton die Königin zwang, einen Giftbecher auszutrinken⁴⁴ – eine

³⁹ Als solche wird Kleopatra bereits in *The legend of good women* von Geoffrey Chaucer gewürdigt: <<http://mcllibrary.org/GoodWomen/cleopatra.html>> (April 2020), hrsg. von D. B. Killings.

⁴⁰ Baumgärtel 1995, 143.

⁴¹ Vatikan, Mus. Pio Clementino Inv. 548: Valeri 2013, 28–34 Taf. 7–11; Spinola 1999, 18 Kat. 11; Haskell – Penny 1981, 184–187 Kat. 24 Abb. 96. Die Aufstellung in einer Grotte über einem Brunnen dürfte erst unter Clemens VII. Medici (1523–1543) erfolgt sein.

⁴² Valeri 2013, 30 Anm. 33.

⁴³ Venedig, Mus. Archeologico Inv. 53: Traversari 1986, 57–59 Kat. 18. Zur Zuschreibung der Ergänzung an Tullio Lombardo s. De Paoli 2004, 96–98. 156–158 Taf. 5 Abb. 329. Taf. 11 Abb. 14. Taf. 44 Abb. 134–135; Rossi Pinelli 1986, 208 f.

⁴⁴ Erfen – Schmitt 1995, 189 f.



10 Musenstatue, ›Kleopatra‹ der Sammlung Grimani. Venedig, Museo Archeologico



11 ›Kleopatra‹ der Sammlung Stampa, Zeichnung 16. Jh. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum H 27-32, fol. 84 (siehe auch Tafel 13)

Darstellung, die gut zur Pose der ›Kleopatra Grimani‹ passt. Dieser Habitus mit der expressiven Kopfwendung nach oben und der auffallenden Zackenkrone im Haar machte in der Folgezeit Schule und prägte die Vorstellung von der letzten ägyptischen Königin. Als Beispiel sei hier eine nur in einer Zeichnung des Ciacconius überlieferte ›Kleopatra‹ der Sammlung Stampa (Abb. 11) angeführt.⁴⁵

Neben der skandalumwitterten Ägypterin waren auch Bildnisse der mythischen Königinnen des Altertums bei den Sammlern des 16. Jahrhunderts beliebt und man bemühte sich um antike Köpfe oder Büsten, die man als Penthesilea, Semiramis oder auch Dido in seine Sammlung

45 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum H 27-32, fol. 84. Der vermutlich neuzeitliche Kopf konnte bislang nicht identifiziert werden.

eingliedern konnte.⁴⁶ Einen herausragenden Platz nahmen dabei die Gründungsheroinnen der römischen Republik ein, die als *exempla virtutis* nun tatsächlich Vorbildcharakter hatten. Die Auswahl war – abgesehen von Giovanni Boccaccio – von der antiken Literatur bestimmt, allen voran von Livius, dessen Geschichtswerk, *Ab urbe condita*, seit dem 14. Jahrhundert eifrig rezipiert wurde.⁴⁷ Allerdings stellte sich hier das Problem, dass von keiner dieser Heroinnen antike Bildnisse überliefert, geschweige denn erhalten sind. Man wählte folglich aus dem Bestand antiker Skulpturen Statuen, Büsten oder Köpfe aus, die den Vorstellungen der Renaissance von solchen vorbildlichen Frauen am ehesten entsprachen, um aus ihnen dann durch plakative Ergänzungen oder – wie im Falle der vatikanischen Kleopatra – durch einfache Umbenennung die gewünschten Bildnisse herzustellen. Auf diese Weise entstand im 16. Jahrhundert ein durchaus umfangreiches Corpus weiblicher ›Porträts‹. Durch die Beschreibungen des Ulisse Aldrovandi kennen wir die Namen zahlreicher *clararum mulierum*, die in den römischen Sammlungen des 16. Jahrhunderts zu bestaunen waren. Durch die graphische Überlieferung – allen voran durch das Braunschweiger Zeichnungs-Album des Alphonsus Ciacconius – gewinnen wir eine Vorstellung von diesem Bestand, etwa von der Gattin des Romulus, Hersilia, deren Porträtbüste Aldrovandi in der Sammlung Marcone beschreibt,⁴⁸ oder von den vermeintlichen Bildnissen der Portia, die als Tochter des Cato und heldenhafte Gemahlin des Caesarmörders Brutus in den Vorstellungen der Zeit präsent war.⁴⁹

Allen voran aber war es Lucretia, die durch ihre Schönheit und Tugendhaftigkeit berühmte Gattin des Collatinus, die die Gemüter ausgehend von den Darstellungen bei Livius und Ovid seit dem 14. Jahrhundert immer wieder beschäftigte.⁵⁰ Aldrovandi beschreibt Mitte des 16. Jahrhunderts allein 4 Statuen und Büsten der Lucretia in verschiedenen Sammlungen, nicht ohne wiederholt auf den tragischen Tod der

⁴⁶ Vorster 2018a, 155 f.

⁴⁷ Zur Livius-Rezeption in der Renaissance s. o. Anm. 36.

⁴⁸ Aldrovandi 1562, 267. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. H 27–32, fol. 16: Vorster 2018a, 156 Abb. 18. Zur Überlieferung s. Livius, *Ab urbe condita* 1, 11.

⁴⁹ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. H 27–32, fol. 10 u. fol. 47: Cacciotti 2018, 122 f. Abb. 4a–b. Zur Überlieferung s. Plutarch, *Brutus* 53, 6–7.

⁵⁰ Livius 1, 57–60; Ovid, *Fasti* 2, 685–855. Maßgeblich war für die Renaissance die Darstellung bei Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*: Erfen – Schmitt 1995, 157–161. Cacciotti 2018, 120–122 Abb. 1–3; Vorster 2018a, 156–158.



12 Amazone, ›Lucretia‹ der Sammlung Caro, Schloss Wörlitz



13 ›Lucretia‹ der Sammlung Caro. Zeichnung 16. Jh. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum H 27-32, fol. 53

Heroine einzugehen, der den Sturz der Tarquinier zur Folge hatte. Bis vor kurzem wussten wir nicht, wie man sich diese Lucretia-Porträts vorzustellen hätte. Hier gibt nun das bereits genannte Ciacconius-Album des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig neuen Aufschluss: bei den ›Lucretien‹ des 16. Jahrhunderts handelte es sich vornehmlich um Amazonenstatuen, deren Verwundungen die Identifikation mit der Gründungsheroine der römischen Republik begünstigten.

Demnach befand sich die Amazonenstatue des Typus Sosikles, die heute die Bibliothek von Schloss Wörlitz schmückt (Abb. 12),⁵¹ in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts als ein Bildnis der »*puḍicissima Colatini uxor Romana*« im Besitz des Ottaviano Caro, eines Neffen des Dichters Annibale Caro (Abb. 13).⁵² Nicht ganz so eingängig war die Benennung im Falle einer ›Lucretia‹ in der Sammlung des Kardinals Prospero Santa-

51 Schloss Wörlitz, Bibliothek Inv. II 9; Cacciotti 2018, 120 f. Abb. 1b; Vorster 2018a, 158 Abb. 22; Kreikenbom 2003, 13–15 Abb. 1–2.

52 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. H 27–32, fol. 53; Cacciotti 2018, 120 f. Abb. 1a–b. Vorster 2018a, 157 f. Abb. 21. Die Zeichnung gibt die Statue bereits mit den ungewöhnlichen Ergänzungen der Tailenpartie und des



14 Amazone Mattei, ›Lucretia‹ der Sammlung Santacroce. Vatikan, Galleria delle Statue (siehe auch Tafel 14)



15 ›Tuccia‹ der Sammlung Crivelli. Vatikan, Museo Chiaramonti

croce, ließ sich doch die Bewaffnung der Amazonenstatue, die später über die Sammlung Mattei in die vatikanischen Museen gelangte, mit Helm, peltaförmigem Schild und Köcher nicht so ohne weiteres mit der Vorstellung von der sittsamen Römerin vereinbaren (Abb. 14).⁵³ Ciaccionius sah sich deshalb genötigt, seine Benennung dieser Statue in einem

rechten Armstumpfes wieder, die bislang der Werkstatt Bartolomeo Cavaceppis zugeschrieben wurden.

53 Vatikan, Galleria delle Statue Inv. 748: Spinola 1999, 48 f. Nr. 59; Bol 1998, 208 Kat. III. 3 Taf. 110. 111. 130d–f. 131a. b. 132c. d. Die Zeichnung Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. H 27–32, fol. 137 gibt die Statue bereits mit den heutigen Ergänzungen wieder: Vorster 2018a, 156 f. Abb. 19 f.

längeren Kommentar noch einmal eigens zu unterstreichen »*Effigies, ut iudico, Lucretiae Collatini uxoris...*«. Offenbar wollte der Kardinal in der Statue lieber eine berühmte Römerin als eine namenlose Amazone sehen. Vielleicht war die Interpretation als ›Lucretia‹ sogar ursächlich für die Ergänzung der Statue mit einem nicht zugehörigen Kopf des Typus Sosikles. War es aus Sicht der Zeit doch nur plausibel, wenn die ›Lucretia‹ Santacroce denselben Kopf erhielt, der im Falle der ›Lucretia‹ Caro (Abb. 12) ungeboren auf der Statue aufsaß.

Eine prominente Rolle unter den Heroinnen der römischen Republik nimmt die Vestalin Tuccia ein. Die in verschiedenen Schriftquellen von der frühen Kaiserzeit bis zur Spätantike überlieferte Geschichte dieser Vestalin, die als Unschuldsbeweis Wasser in einem Sieb vom Tiber bis zum Vestatempel trug, war den Lesern in Renaissance und Barock durchaus geläufig.⁵⁴ Bereits aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt ein Tafelbild mit Darstellung der Tuccia von Andrea Mantegna, in dem die eilende Vestalin mit dem in beiden Händen gehaltenen Sieb bemerkenswerterweise in der Art eines *bronzetto finto*, also gleichsam als Statue, erscheint.⁵⁵ Ob es für diese Darstellung eine statuarische Vorlage gab, wissen wir nicht. Die erste mittels Ergänzung geschaffene ›antike‹ Statue einer Tuccia, die wir kennen, stammt aus der Sammlung des Kardinals Alessandro Crivelli (*1511 †1574) und befindet sich heute im Museo Chiaramonti (Abb. 15).⁵⁶ Antik sind bei dieser Figur allerdings nur der mit einem Peplos – also mit einem betont altertümlichen Gewand – bekleidete Torso und der nicht zugehörige Kopf. Die Arme und vor allem das große, vor dem Leib gehaltene Sieb, das der Figur ihre neue Identität verlieh, wurden von dem Ergänzter angefügt. Der Sinn der Inschrift auf dem Rand des Siebes »*S[...]*ja pello**« erschließt sich erst in der Zusammenschau mit dem Grabmal des Kardinals Alessandro Crivelli in S. Maria in Aracoeli (Abb. 16). Dort ist in der Sockelzone, gerahmt von Fackeln und Einhörnern, ein identisches Sieb angebracht, das den Namen des Kardinals emblematisch ins Bild setzt. Die übereinstimmende Inschrift: »*sordida pello*« [Ich vertreibe alles Gemeine, Unflätige] auf dem Sieb des

54 Plinius, *Naturalis historia* 28, 12; Valerius Maximus 8, 1, 5; Dionysios von Halikarnass 2, 69, 1–3; Augustinus, *De civitate dei* 10, 16.

55 London, National Gallery Inv. NG 1125.1: <www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-mantegna-the-vestal-virgin-tuccia-with-a-sieve> (Dezember 2020).

56 Vatikan, Museo Chiaramonti Inv. 1244: Andreae 1995, Taf. 1080. 1081; Liverani 1989, 18 Nr. IV.1 (mit richtiger Lesung der Inschrift und Hinweis auf den Vorbesitzer); Amelung 1903, 780 Nr. 686 Taf. 84.



16 Grabmal des Alessandro Crivelli. Rom, S. Maria in Ara Coeli



17 Raymond Leplat, ›Tuccia‹ der Sammlung Chigi. Kupferstich 1733

Grabmals wie dem der Tuccia Chiaramonti, erlaubt keinen Zweifel, dass auch letzteres auf Alessandro Crivelli als Besitzer der Statue verweist.

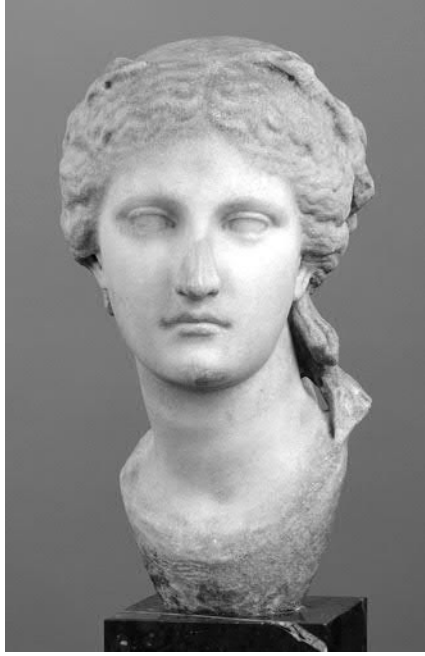
Anders als bei der ›Kleopatra‹ im Belvedere Julius' II. ging es hier also nicht mehr darum, eine berühmte, durch Format und Qualität herausragende Statue durch Benennung mit einem möglichst bedeutenden Narrativ zu verbinden, sondern ganz im Gegenteil, sollte hier eine aus der literarischen Überlieferung bekannte mythologische Figur, möglichst aus der Frühzeit der Republik, in einem Pasticcio aus antiken und neuzeitlichen Bestandteilen vergegenwärtigt und damit für die eigene Familie vereinnahmt werden.

Rund 100 Jahre später, 1663, unternimmt es der Bernini-Schüler Baldassare Mari, eine annähernd lebensgroße ›Tuccia‹ für den Kardinalnepoten Flavio Chigi zu konstruieren (Abb. 17).⁵⁷ Er wählte dafür eine gegenüber der ›Tuccia Crivelli‹ (Abb. 15) ungleich bewegtere Statue

⁵⁷ Leplat 1733, Taf. 56; Becker II 1808, 38–40 Taf. 55. Zu dem Pasticcio s. Martin 2011, 20–37; Chr. Vorster, in: Dresden Bildwerke II 2011, 322 f.



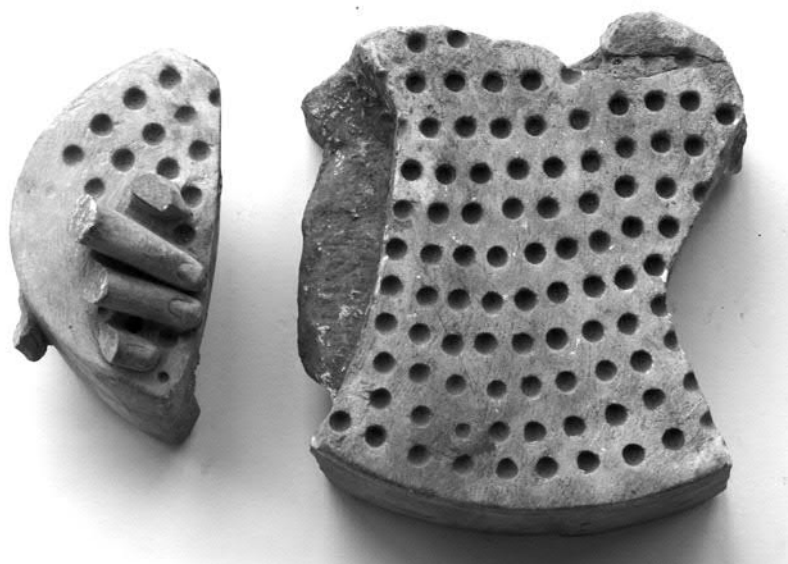
18 Statue einer Eilenden, ›Tuccia‹ der Sammlung Chigi Abb. 17. Dresden, SKD Skulpturensammlung



19 Musenkopf, ›Tuccia‹ der Sammlung Chigi Abb. 17. Dresden, SKD Skulpturensammlung

einer eilenden Artemis (Abb. 18) und setzte dieser einen nicht zugehörigen, aber in der Seitwärtswendung harmonisierenden Musenkopf auf (Abb. 19).⁵⁸ Darüber hinaus fertigte er zwei Arme und ein Sieb, die er in einer technisch durchaus anspruchsvollen Konstruktion, unter geschickter Ausnutzung der Hebelwirkung mit der Statue verband (Abb. 20 u. 21). 1728 gelangte die Statue mit den Antiken der Sammlung Flavio Chigi nach Dresden, wo sie zunächst hoch geschätzt und allgemein bewundert wurde. Im späten 19. Jahrhundert erfolgte dann die Dekonstruktion des barocken Pasticcios und damit auch der Verlust des mit der Statue verbundenen Narrativs: Aus der römischen Heroine wurde eine »attische Jungfrau« und dieser musste natürlich in einem weiteren Schritt das Sieb

58 Torso: Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. Hm 118; Dresden Bildwerke II 2011, 322–326 Nr. 53 (Chr. Vorster). Kopf: Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. Hm 135; Dresden Bildwerke II 2011, 363–366 Nr. 61 (F. Sinn).



20 Sieb der ›Tuccia‹ Abb. 17. Dresden, SKD Skulpturensammlung

aus den Händen genommen werden.⁵⁹ Während der Musenkopf (Abb. 19) als vermeintlich griechisches Original in der Folgezeit noch eine gewisse Prominenz erlangte, wurde der Torso in einer auf Stilgeschichte oder gar auf ›Meisterwerke‹ ausgerichteten Archäologie des 20. Jahrhunderts nur noch als Randnotiz zu den berühmten Artemisfiguren der späten Klassik wahrgenommen.⁶⁰

NICOLAS CORDIER UND DIE VERWENDUNG FARBIGEN MARMORS

Aber zurück zu den sinnstiftenden Ergänzungen der Renaissance und des Barock: Zu den herausragenden Meistern der verlebendigenden Ergänzung zählt ohne Frage Nicolas Cordier (*1567 †1612). Dieser französische Bildhauer, der die meiste Zeit seines Lebens in Rom verbrachte und dort vor allem für die Antikensammlung Scipione Borgheses (*1577 †1633) verantwortlich war, verstand sich wie kaum ein anderer auf die

⁵⁹ s. die Abbildung Dresden Bildwerke II 2011, 26 Abb. 16. Zur Geschichte der Entrestaurierung s. ebd. 324–326.

⁶⁰ s. A. Linfert, in: Bol 1990, 307–312 zu Kat. Nr. 235.



21 Rechter Arm der ›Tuccia‹ Abb. 17. Dresden, SKD Skulpturensammlung

Bearbeitung farbigen Marmors.⁶¹ Seine Ergänzung eines vornübergebeugt stehenden alten Fischers aus schwarzem Marmor zu einer Statue des sterbenden Seneca, der im Begriff ist, die Wirkung der aufgeschnittenen Pulsadern durch ein heißes Bad zu intensivieren, avancierte in der Folgezeit zum Bild des sterbenden Seneca schlechthin (Abb. 22).⁶²

Die fragmentierte Statue war 1594 in Rom gefunden und bereits unmittelbar nach ihrer Auffindung als Seneca angesprochen worden.⁶³ Sie gelangte wohl über die Sammlung Altamps in den Besitz Scipione Borghese, der sie umgehend der Werkstatt seines Restaurators anvertraute. Dieser fügte der Statue Beine an und stellte sie in ein prachtvoll ver-

⁶¹ Oxford Art Online, s.v. Cordier, Nicolas (S. Pressouyre) <<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T019446>> (April 2020); Montagu 1989, 152–155 Abb. 203–207.

⁶² Paris, Louvre MA 1354: Borea – Gasparri 2000, 194 f. Nr. 10 (L. de Lachenal); Pasquier 2000, 54 f. Abb. 28 f.; Kalveram 1995, 122–128. 196 f. Nr. 75 Abb. 119–122. 124; Haskell – Penny 1981, 303–305 Nr. 76 Abb. 160 f.; Pressouyre 1969, 86–88. Zum Statuentypus des alten Fischers: Kunze 2002, 80–87 Abb. 35–38; Kunze 1999, 53–58 Abb. 4.

⁶³ Kalveram 1995, 122.



22 Alter Fischer, ›Seneca‹ der Sammlung Borghese. Paris, Musée du Louvre



23 Joachim Sandrart, Seneca Borghese, Kupferstich 1679

ziertes Buntmarmorbecken, das ursprünglich mit einer Porphyrscheibe abgedeckt war, die das vom Blut gefärbte Wasser in schauerlicher Unmittelbarkeit vor Augen führte. Auch wenn es nicht dokumentarisch belegt ist, dass die Idee zu dieser cinematographischen Inszenierung des todgeweihten Philosophen und deren meisterhafte Umsetzung von Nicolas Cordier stammen, sprechen alle Indizien für diese Annahme.⁶⁴ Neuzeitig ergänzt sind die Arme,⁶⁵ Teile der Alabasterschärpe, die zu-

⁶⁴ s. L. de Lachenal, in: Borea – Gasparri 2000, 194; Montagu 1989, 153 f.; Kalveram 1995, 126 f.

⁶⁵ So auch schon Pressouyre 1969, 86 Anm. 4. Anders L. de Lachenal, in: Borea – Gasparri 2000, 194; Kalveram 1995, 123 mit Anm. 150. Die Arme setzen, wie beide Autorinnen zutreffend feststellen, mit glattem Schnitt an. Dies ist jedoch weder ein Indiz für noch gegen deren Authentizität, da mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits die – verlorenen – antiken Arme angesetzt gewesen sein dürften, der Ergänzer also nur die antiken Stückungsflächen wieder benutzte. Eindeutig gegen

gleich die Statuenstütze kaschiert, und die in Emaille eingelegten Augen mit dem himmelwärts gerichteten Blick. Diese Restaurierung muss vor 1608 abgeschlossen gewesen sein, denn aus diesem Jahr stammt eine Serie von Zeichnungen Peter Paul Rubens', die die restaurierte Statue einschließlich Becken zeigen, wohl als Vorarbeiten für sein berühmtes Gemälde des sterbenden Seneca.⁶⁶

Dabei stellt sich allerdings die Frage, wie man die Statue des alten Fischers mit den groben, etwas stumpfsinnigen Zügen für ein Porträt des berühmten Philosophen halten konnte, zumal man bereits seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts ein in vieler Hinsicht abweichendes, in zahlreichen Repliken verbreitetes Porträt mit diesem Namen verband.⁶⁷ Möglicherweise spielte bei der Benennung der Statue Borghese das kostbare Material eine Rolle, das nach allgemeiner Einschätzung der Renaissance auf eine bedeutende Persönlichkeit schließen ließ. Die vornübergebeugt-unsichere Haltung in Verbindung mit dem ausgemergelten Körper, die an Darstellungen christlicher Märtyrer oder Wüstenheiliger erinnert, dürfte ebenfalls zu der Identifikation beigetragen haben.⁶⁸

Das Wechselspiel zwischen Stein und Wort, also zwischen monumentaler Bilderwelt und literarischer Überlieferung verdeutlicht eine 1679 publizierte Abbildung der Statue in der »Teutschen Akademie« von Joachim Sandrart (Abb. 23): vor dem Hintergrund einer antiken Bogenarchitektur erscheint hier die Gestalt des sterbenden Seneca, dem das Blut nicht nur aus den Pulsadern, sondern auch aus Schenkeln und Ellenbeugen spritzt.⁶⁹ Der Zeichner war hier offensichtlich um eine weitestgehende Übereinstimmung seiner Zeichnung mit der Schilderung des Tacitus bemüht.⁷⁰ Die literarische Überlieferung, die zunächst von Cordier packend in Stein gebannt worden war, diente hier also wiederum

antike Entstehung der Arme spricht jedoch deren Erhaltungszustand mit den bis in die Fingerspitzen vollständig und ungebrochen erhaltenen Händen.

66 Zeichnungen: Borea – Gasparri 2000, 297 f. Nr. 12; Kalveram 1995, 123 mit Anm. 145 Abb. 123. Gemälde München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek Inv. 305: <<https://www.pinakothek.de/kunst/peter-paul-rubens/der-sterbende-seneca>> (April 2020).

67 Zum Typus des Pseudo-Seneca: La Rocca et al. 2011, 155 Nr. 2.19 (M. R. Perrella); Mandel 2007, 111–113 Abb. 132 a–b (mit Lit.); Richter I 1965, 58–66 Abb. 131–230.

68 Montagu 1989, 154 f.; Pressouyre 1969, 88.

69 Sandrart II 1679, Taf. b (nach S. 2.); Kalveram 1995, Abb. 128; Montagu 1989, 154 Abb. 206. <<http://ta.sandrart.net/-artwork-460>> (April 2020).

70 Tacitus, Annalen XV, 60–65.



24 Baldassare Mari, Apollon-Pan-Gruppe, Rekonstruktion Dresden, SKD Skulpturensammlung (siehe auch Tafel 15)



25 Pan. Dresden, SKD Skulpturensammlung

dazu, die Dramatik und den dokumentarischen Wert in der Wiedergabe des steinernen Bildes zu steigern.⁷¹

Die Wirkungsmacht des ›Seneca Borghese‹ zeigt sich aber nicht nur in den zahlreichen Reproduktionen der Flächenkunst, sondern auch in der Wahrnehmung weiterer Repliken des Typus. So wurde eine später gefundene Fischerstatue in der Sammlung Doria Pamphilj mit größter Selbstverständlichkeit als »*Seneca moriens in balneo*« betitelt, obwohl von einem *balneo* nichts zu sehen ist, und der alte Mann einen gut sichtbaren Eimer mit Fischen in der linken Hand hält.⁷² Hier reichten das Wort und die Assoziation zu der berühmten Replik offenbar völlig aus für die sinnstiftende Benennung.

71 Ein Zeugnis des barocken Wechselspiels zwischen monumentaler Skulptur und Poesie bietet Scipione Francuccis *Galleria dell'Illustris. e Reverendis. Scipione Cardinale Borghese* von 1613. s. Kalveram 1995, 35–41. Zum »*Seneca moribondo nel bagno*«, Strophe 428–430 s. L. de Lachenal, in: Borea – Gasparri 2000, 194.

72 De Rossi 1649, Taf. XXII; Kalveram 1995, 127 Abb. 130. Die Statue befindet sich heute im Vatikan, Galleria dei Candelabri Inv. 2684: Kunze 2002, 80–87 Abb. 35–38; Kunze 1999, 54 f. Abb. 4.

DIE APOLLON-PAN-GRUPPE DES BALDASSARE MARI

Ein eindrückliches Beispiel für die skulpturale Vergegenwärtigung literarisch tradiertter Mythen unter Verwendung antiker Versatzstücke bietet die Apollon-Pan-Gruppe des Bernini-Schülers Baldassare Mari (Abb. 24). Die Gruppe stammt aus der Sammlung des Kardinals Flavio Chigi und gelangte zusammen mit den anderen Skulpturen der Sammlung 1728 nach Dresden.⁷³

Das größte antike Teilstück ist die Statue eines Pan mit vorgeneigtem Oberkörper und zurück genommenem linken Arm (Abb. 25).⁷⁴ Dieser Pan in der Haltung des lauernden Angreifers ist aus der Flächenkunst bekannt und zwar aus Darstellungen des Boxkampfes zwischen Pan und Eros.⁷⁵ Unter Verwendung dieser Statue und eines namenlosen antiken Knabentorsos mit Chlamys⁷⁶ schuf Baldassare Mari kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die bewegte Gruppe eines an einen Baum gefesselten Pan und eines leichtfüßig heranschreitenden Apollon, für den offenbar die berühmte Apollon-Daphne-Gruppe seines Lehrers Gianlorenzo Bernini Pate stand.⁷⁷

An der Gruppe stimmt eigentlich gar nichts: Pan wirkt – im Gegensatz zu der bekannten Figur des hängenden Marsyas – hier keineswegs hilflos leidend, sondern eher wütend aggressiv. Apollon hielt ursprünglich ein Messer in der rechten Hand, obwohl Pan seine Haut ja schon um den linken Ellenbogen gewickelt hinter dem Rücken versteckt hält. Außerdem würde Apollon das widerliche Geschäft der Häutung natürlich niemals selber übernehmen, sondern es immer dem barbarischen Skythen überlassen. Nicht zuletzt ist das Thema des Wettstreits zwischen Apollon und Pan in der antiken Kunst unbekannt, so dass man sich fragen muss, auf welche Vorlage Baldassare Mari hier zurückgegriffen hat.

Der Bilderfindung liegt mit aller Wahrscheinlichkeit die literarische Überlieferung in Ovids Metamorphosen zugrunde, wo der musikalische Wettstreit zwischen Pan und Apollon mit der Geschichte von König

⁷³ Martin 2011, 24 Abb. 11. 36 f. Abb. 40–41; 43 Abb. 62. 36–43 Abb. 39–42. 62; Cacciotti 2004, 24. 72 Nr. 53. 76 Nr. 23 Taf. 25 Abb. 70a–b; Sparti 1998, 73. 109.

⁷⁴ Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. Hm 261: Dresden Bildwerke II 2, 2011, 950–955 Nr. 227 (H. Heres). Zum Typus des Pan: Marquardt 1995, 121–126.

⁷⁵ Marquardt 1995, 123 f. Anm. 174 Taf. 17,4.

⁷⁶ Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. Hase5 54/163: Dresden Bildwerke II 2, 2011, 956–958 Nr. 228 (H. Heres).

⁷⁷ Martin 2011, 31.

Midas verbunden ist.⁷⁸ Diese wurden seit dem 15. Jahrhundert eifrig rezipiert, der Inhalt war also einer weiten Leserschaft bekannt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts erschien darüber hinaus eine Reihe illustrierter Ausgaben, in denen unter anderem auch der Wettstreit zwischen Apollon und Pan abgebildet ist. Als Beispiel sei hier ein Holzschnitt Bernard Salomons aus den »*Illustrations de La Métamorphose d'Ovide figurée*« von 1557 angeführt.⁷⁹ Der Wettstreit zwischen Apollon und Pan ist hier in das lydische Tmolos-Gebirge verlegt; Tmolos sitzt als Schiedsrichter zwischen dem Flöte spielenden Pan und dem von rechts mit der Leier herantretenden Apollon, hinter dem eine Gruppe von Musen zu sehen ist. Hinter Pan schreitet König Midas heran – bereits mit den langgezogenen Eselsohren in Vorwegnahme seiner Bestrafung. Die Geschichte dürfte Baldassare Mari bekannt gewesen sein und ihn zu dem eigenwilligen Pasticcio inspiriert haben.

Trotz oder gerade aufgrund der weitreichenden Ergänzungen und der Verbindung von nicht zusammengehörenden Bestandteilen zu einem ungewöhnlichen Gesamtbild, erfuhr die »*Gruppo di Marzio, e di Apollo antico restaurato*«⁸⁰ im Barock besondere Wertschätzung und war mit einem Preis von 550 Scudi sogar die mit Abstand teuerste sämtlicher 1728 für Dresden erworbenen »Antiken« der Sammlung Chigi. Mit der Dekonstruktion der barocken Schöpfung, die bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte, verloren die Einzelteile ihren Sinn, und allenfalls der Pan (Abb. 25) fand noch als Schöpfung des ausgehenden Hellenismus in der archäologischen Fachliteratur Erwähnung.

Maris Apollon entging glücklicherweise der Zerstörung und blieb *in toto* erhalten, wohl weil man dessen Rumpffragment nicht für antik hielt. So war es möglich, die Figur samt Basis und Baumstamm wieder mit einem Abguss der Panstatue zu verbinden, so dass die rekonstruierte Gruppe heute eine Vorstellung von dieser barocken Inszenierung des antiken Mythos vermittelt (Abb. 24).

Bereits dieser knappe Überblick macht deutlich, dass antike Marmorbilder nur im Zusammenspiel mit dem Wort, also mit der literarischen und narrativen Überlieferung ihre fundamentale Rolle als monumentale

⁷⁸ Ovid, *Metamorphosen* 11, 146–171; s. auch: Hyginus, *fabulae* 191; Roscher, III 1 1897–1902, 1368 Nr. 7 (K. Wernicke); Marquardt 1995, 200.

⁷⁹ Bernard Salomon, *Illustrations de La Métamorphose d'Ovide figurée* (Lyon 1557) fol. 133; <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f137.item>> (April 2020).

⁸⁰ Cacciotti 2004, 76 Nr. 23.

Bedeutungsträger entfalten konnten, die die europäische Kunst und Kulturgeschichte über Jahrhunderte geprägt hat.

Nach der vornehmlich emblematischen Bedeutung antiker Hinterlassenschaften im Mittelalter rückten die antiken Bildwerke in der Renaissance parallel zur antiken Literatur in den Fokus als ein Medium, das die Identifikation mit einer vorbildlichen Vergangenheit ermöglichte, die nicht religiös konnotiert war und die damit auch nicht unter der Deutungshoheit der Kirche stand. Hieraus resultierte das Konzept der *imitatio*, das über die Identifikation mit den großen Gestalten der Antike auf eine ethisch-moralische Wirkung bei den jetzt Lebenden zielte, wie es sich bei Petrarca bereits in der Mitte des 14. Jahrhundert ausformuliert findet.

Dies erforderte eine angemessene Präsentation der antiken Skulpturen, allen voran der Bildnisse. Erst deren wirkungsvolle Sockelung auf Büsten ermöglichte es dem Betrachter, den verehrten Vorbildern in den *studioli* und Bibliotheken der Renaissance gleichsam von Angesicht zu Angesicht gegenüber zu treten. Für die Büsten wurden bereits im 16. Jahrhundert eingängige Bildformeln gefunden, die die Dargestellten schon auf den ersten Blick als Römer oder Griechen, als Kaiser oder Philosophen auswiesen.

Überdies dienten Ergänzungen seit dem frühen 16. Jahrhundert dazu, einen inhaltlichen Bezug der antiken Skulpturen zu ihren neuzeitlichen Besitzern zu schaffen, wie etwa beim Ganymed des Benvenuto Cellini (Abb. 2) oder der Tuccia des Kardinals Crivelli (Abb. 15). Hier wird das Marmorbild zum willkommenen Medium, den antiken Mythos in den Dienst der fürstlichen Repräsentation zu stellen. Bei den *mulieres clarae*, die in Renaissance und Barock ebenfalls eine gewichtige Rolle spielten, stand dagegen meist die heroische Leidensgeschichte im Vordergrund, die es auf eine dramatische, emotional anrührende Weise durch Ergänzungen zu vergegenwärtigen galt.

Aspekte der Dauerhaftigkeit und kulturellen Unvergesslichkeit der steinernen Artefakte spielten demgegenüber im 16. und 17. Jahrhundert eine eher untergeordnete Rolle. Auch die Frage nach der antiquarischen Richtigkeit von Ergänzungen rückt erst im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend in den Vordergrund, aber es dauerte noch weitere 100 Jahre, bis das antike Fragment als unverfälschtes Zeugnis der Vergangenheit einen eigenen Platz beanspruchte. Dies führte in der Folge zu einem archäologischen Reliquienkult, über dem nun wieder das Narrativ vollständig in den Hintergrund getreten ist.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1, Taf. 10** Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7247621>.
- Abb. 2-4** Foto: Christiane Vorster.
- Abb. 5** Rom, Biblioteca Angelica.
- Abb. 6** Pesaro, Biblioteca Oliveriana.
- Abb. 7, Taf. 11** Dresden, SKD Skulpturensammlung.
- Abb. 8-9, Taf. 12** Pesaro, Biblioteca Oliveriana.
- Abb. 10** Foto: Christiane Vorster.
- Abb. 11, Taf. 13** Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.
- Abb. 12** Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4176580>.
- Abb. 13** Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.
- Abb. 14, Taf. 14** Foto: Christiane Vorster.
- Abb. 15** K. Anger, Neg. D-DAI-Rom-90Vat.1189.
- Abb. 16** Foto: Christiane Vorster.
- Abb. 17** Nach Raymond Leplat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden: avec privilege du roy, l'année 1733*.
- Abb. 18-19** Dresden, SKD Skulpturensammlung.
- Abb. 20-22** Foto: Christiane Vorster.
- Abb. 23** Nach Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste Bd. 2,2: Von der Scvltura oder Bildereykvnst, 1679*.
- Abb. 24-25, Taf. 15** Dresden, SKD Skulpturensammlung.

 LITERATURVERZEICHNIS

- Aldrovandi 1562** Aldrovandi, Ulisse: *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi, et case si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldroandi (1550)*. Neuauflage 1562 in: Mauro, Lucio: *Le antichità della città di Roma, brevissimamente raccolte da chiunque hà scritto, ò antico, ò moderno. Venedig 1562, 115-315*.
- Amelung 1903** Amelung, Walther: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums I*. Berlin 1903.
- Andrae 1995** Andrae, Bernard (Hrsg.): *Bildkatalog der Skulpturen des Vaticanischen Museums I, Museo Chiaramonti 1-3*. Berlin; New York 1995.
- Baader 1999** Baader, Hannah: *Francesco Petrarca: Das Porträt, der Ruhm und die Geschichte. Exempla virtutis (1355)*. In: Preimesberger, Rudolf – Baader, Hannah – Suthor, Nicola (Hrsg.): *Porträt*. Berlin 1999, 189-194.
- Bartoloni 2010** Bartoloni, Gilda (Hrsg.): *La Lupa Capitolina. Nuove prospettive di studio*. Rom 2010.

- Baumgärtel 1995** Baumgärtel, Bettina: Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht: über die Galerie der Starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und Buchillustrationen. In: Baumgärtel, Bettina – Neysters, Silvia (Hrsg.): Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1995, 140–181.
- Bava - Pagella 2016** Bava, Anna Maria – Pagella, Enrica (Hrsg.): Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia. Ausstellungskatalog, Torino 16 dicembre 2016 – 2 aprile 2017. Genua 2016.
- Becker II 1808** Becker, Wilhelm Gottlieb: Augusteum: Dresden's antike Denkmäler enthaltend II. Leipzig 1808.
- Beger III 1701** Beger, Lorenz: Thesauri regii et electoralis Brandenburgici volumen tertium: Continens antiquorum numismatum et gemmarum, quae Cimiarchio Regio-Electoralis Brandenburgico nuper accessere rariora. Coloniae Marchicae 1701.
- Blumenröder 2008** Blumenröder, Sabine: Andrea Mantegna – die Grisailen: Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento. Berlin 2008.
- Bol 1990** Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke II. Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino. Berlin 1990.
- Bol 1998** Bol, Renate: Amazones volneratae. Untersuchungen zu den ephesischen Amazonenstatuen. Mainz 1998.
- Borea - Gasparri 2000** Borea, Evelina – Gasparri, Carlo (Hrsg.): L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri I–II. Rom 2000.
- Cacciotti 2004** Cacciotti, Beatrice: La collezione di antichità del Cardinale Flavio Chigi. Aracne 90. Rom 2004.
- Cacciotti 2018** Cacciotti, Beatrice: Le antichità di Annibale e Ottavio Caro nei disegni di Alonso Chacón. In: Vorster et al. 2018, 118–143.
- Cellini 2000** Cellini, Benvenuto: Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance. Übers. aus dem Italienischen von J. Laager. Zürich 2000.
- Christian 2010** Christian, Kathleen Wren: Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, 1350–1527. New Haven; London 2010.
- De Paoli 2004** De Paoli, Marcella: »Opera fatta diligentissimamente«. Restauri di Sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento. Rom 2004.
- De Rossi 1649** De Rossi, Giovanni Giacomo: Villa Pamphilia, eiusque palatium, cum suis prospectibus, statuæ, fontes, vivaria, theatra ... Rom 1649.
- Dresden Bildwerke II 1-2 2011** Knoll, Kordelia – Vorster, Christiane – Woelk, Moritz (Hrsg.): Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Katalog der antiken Bildwerke II 1–2. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit. München 2011.
- Dresden Bildwerke III 2013** Knoll, Kordelia – Vorster, Christiane (Hrsg.): Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts. München 2013.

- Erfen – Schmitt 1995** Erfen, Irene – Schmitt, Peter (Hrsg.): *Giovanni Boccaccio, De claris mulieribus. Die großen Frauen.* Stuttgart 1995.
- Fittschen 2006** Fittschen, Klaus: *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts.* Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3. Folge Nr. 275. Göttingen 2006.
- Fittschen et al. 2010** Fittschen, Klaus – Zanker, Paul – Cain, Petra: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts.* Berlin; New York 2010.
- Formigli 2012** Formigli, Edilberto: *La Lupa Capitolina. Un antico monumento cade dal suo piedestallo e torna a nuova vita.* In: *Römische Mitteilungen* 118 (2012), 505–530.
- Franzoni – Gasparri 2004** Franzoni, Claudio – Gasparri, Carlo: *Antichità nel Palazzo di Rodolfo Pio da Carpi.* In: Rossi, Manuela (Hrsg.): *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati. Atti del seminario internazionale di studi, Carpi 2002.* Tavagnacco 2004, 69–84.
- Gasparri 2005** Gasparri, Carlo: *Il ritratto di Demostene nel Museo di Antichità di Torino. Sulla fortuna del ›Bruto‹.* In: Sapelli Ragni, Marina (Hrsg.): *Studi di Archeologia in memoria di Liliana Mercado.* Turin 2005, 89–101.
- Gasparri 2007** Gasparri, Carlo: *Interpretation und Neuinterpretation des Antikenbildes in den römischen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts.* In: Schade, Kathrin – Rössler, Detlef – Schäfer, Alfred (Hrsg.): *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Kolloquium Berlin, 19. – 21. Febr. 2005.* Münster 2007, 215–221.
- Gasparri II 2009** Gasparri, Carlo (Hrsg.): *Le sculture Farnese II. I ritratti.* Neapel 2009.
- Gasparri 2018** Gasparri, Carlo: *Die Antiquitates romanae von Alonso Chacon. Auf den Spuren eines unvollendeten Projektes.* In: Vorster et. al. 2018, 12–37.
- Gasparri – Ubaldelli 1991** Gasparri, Carlo – Ubaldelli, Marco L.: *Le Antichità Romane di Alonso Chacon. Prolegomena.* *Studia Oliveriana* N.S. 11 (1991), 57–91.
- Goette 1990** Goette, Hans Rupprecht: *Studien zu römischen Togadarstellungen. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 10. Mainz 1990.
- Grossman et al. 2003** Grossman, Janet Burnett – Podany, Jerry – True, Marion (Hrsg.): *History of restoration of ancient stone sculptures : papers delivered at a symposium organized by the departments of Antiquities and Antiquities Conservation of the J. Paul Getty Museum and held at the Museum, October 25–27, 2001.* Los Angeles 2003.
- Haskell – Penny 1981** Haskell, Francis – Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900.* New Haven; London 1981.
- Herklotz 2012** Herklotz, Ingo: *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento.* Rom 2012.

- Herklotz 2014** Herklotz, Ingo: Antiquities in the Palaces: Aristocratic, antiquarian and religious. In: Feigenbaum, Gail (Hrsg.): *Display of Art in the Roman Palace 1550–1750*. Los Angeles 2014, 214–249.
- Kalveram 1995** Kalveram, Katrin: *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*. Worms 1995.
- Kansteiner 2013** Kansteiner, Sascha (Hrsg.): *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*. Berlin 2013.
- Kreikenbom 2003** Kreikenbom, Detlev: Die unterlassene Ergänzung. In: *Kunze – Rügler 2003*, 13–28.
- Kunze 1999** Kunze, Christian: Verkannte Götterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen. In: *Römische Mitteilungen 106* (1999), 43–82.
- Kunze 2002** Kunze, Christian: *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*. München 2002.
- Kunze – Rügler 2003** Kunze, Max – Rügler, Axel (Hrsg.): »Wiedererstandene Antike«. *Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance*. München 2003.
- La Rocca et al. 2011** La Rocca, Eugenio – Parisi Presicce, Claudio – Lo Monaco, Annalisa (Hrsg.): *Ritratti. Le tante facce del potere*. Ausstellung Rom. Rom 2011.
- Lahusen – Formigli 2001** Lahusen, Götz – Formigli, Edilberto: *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik*. München 2001.
- Leplat 1733** Leplat, Raymond: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy du Pologne*. Leipzig 1733.
- Liverani 1989** Liverani, Paolo: *Museo Chiaramonti. Guide cataloghi musei vaticani 1*. Rom 1989.
- Mandel 2007** Mandel, Ursula: Räumlichkeit und Bewegungserleben – Körperschicksale im Hochhellenismus (240–190 v. Chr.). In: Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): *Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*. Mainz 2007, 103–188.
- Mansuelli II 1961** Mansuelli, Guido Achille: *Galleria degli Uffizi. Le Sculture II*. Rom 1961.
- Marquardt 1995** Marquardt, Nathalie: Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik. *Antiquitas 33*. Bonn 1995.
- Martin 2011** Martin, Frank: Antikenergänzungen in der Sammlung Flavio Chigi. In: *Dresden Bildwerke II 1*, 2011, 17–79.
- Megow 2005** Megow, Wolf-Rüdiger: *Republikanische Bildnis-Typen*. Frankfurt 2005.
- Montagu 1989** Montagu, Jennifer: *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. London; New Haven 1989.
- Morscheck 1978** Morscheck, Charles R.: *Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia, 1473–1499*. New York 1978.
- Morscheck 1998** Morscheck, Charles R.: *The Certosa Medallions in Perspective*. In: *Arte Lombarda N.S. 123*, 2 (1998), 5–10.
- Palma Venetucci 1993** Palma Venetucci, Beatrice: Alcune osservazioni sugli »uomini illustri« dello Studiolo Cesi. In: *Bollettino d'arte 79* (1993), 49–64.

- Palma Venetucci 1998** Palma Venetucci, Beatrice (Hrsg.): Pirro Ligorio e le erme di Roma. Rom 1998.
- Parisi Presicce 1997** Parisi Presicce, Claudio: Il Bruto Capitolino: ritratto ideale di un vir illustris. In: *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* 98 (1997), 43–110.
- Parisi Presicce 2000** Parisi Presicce, Claudio (Hrsg.): *La lupa capitolina*. Mailand 2000.
- Parisi Presicce 2010** Parisi Presicce, Claudio: Der kapitolinische »Brutus« und der augusteische Klassizismus. In: *Schwarzmaier – Parisi Presicce 2010*, 14–43.
- Pasquier 2000** Pasquier, Alain: Antiques restaurée. In: Cuzin, Jean-Pierre – Pasquier, Alain – Gaborit, Jean-René : *D'après l'antique*, Catalogue de l'exposition. Paris 2000, 53–59.
- Poeschke 1990** Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien 1. Donatello und seine Zeit*. München 1990.
- Poeschke 1992** Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien 2. Michelangelo und seine Zeit*. München 1992.
- Pressouyre 1969** Pressouyre, Sylvia: Le »Moro« de l'ancienne collection Borghèse; une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée à Verailles. In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 56 (1969), 77–91.
- Richter I 1965** Richter, Gisela Marie Augusta: *The Portraits of the Greeks I*. London 1965.
- Roscher III,1 1897–1902** Roscher, Wilhelm Heinrich: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie III, 1*. Leipzig 1897–1902.
- Rossi Pinelli 1986** Rossi Pinelli, Orietta: *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*. In: *Settis 1986*, 183–249.
- Sandrart II 1679** Sandrart, Joachim von: *L'Academia Tedesca, oder, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste II*. Nürnberg 1679.
- Schmitt 1974** Schmitt, Anne: Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie »Berühmter Männer«. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 18, 2 (1974), 167–218.
- Schwarzmaier – Parisi Presicce 2010** Schwarzmaier, Agnes – Parisi Presicce, Claudio (Hrsg.): *Der »Brutus« vom Kapitöl: ein Porträt macht Weltgeschichte*. Ausstellungskatalog Berlin, Altes Museum 24. Februar – 2. Mai 2010. München 2010.
- Settis 1986** Settis, Salvatore: *Memoria dell'antico nell'arte italiana III. Dalla tradizione all'archeologia*. Turin 1986.
- Sparti 1998** Sparti, Donatella Livia: *Tecnica e teoria nel restauro scultoreo della Roma seicentesca. La collezione di sculture antiche del Cardinale Flavio Chigi*. In: *Storia dell'arte* 92 (1998), 60–131.
- Spinola 1999** Spinola, Giandomenico: *Il Museo Pio-Clementino II*. Vatikanstadt 1999.
- Traversari 1986** Traversari, Gustavo: *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia. Collezioni e musei archeologici del Veneto 30*. Rom 1986.

- Valeri 2013** Valeri, Claudia: Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani. In: Kansteiner, Sascha (Hrsg.): *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*. Berlin 2013, 23–42.
- Vessberg 1941** Vessberg, Olof: *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*. Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 8. Uppsala 1941.
- Vorster 2017** Vorster, Christiane: *Skulptur im Kontext. Aufstellung und Funktion der Dresdner Skulpturen von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. In: Knoll, Kordelia – Vorster, Christiane: *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke I. Skulpturen von der ägäischen Frühzeit bis zum Ende des Hellenismus (2500 – 31 v. Chr.)*. München 2017, 1–32.
- Vorster 2018a** Vorster, Christiane: *Aufstellung, Deutung und Ergänzung antiker Skulpturen in Sammlungen des 16. Jahrhunderts*. In: Vorster et al. 2018, 144–167.
- Vorster 2018b** Vorster, Christiane: *Die Zeichnungsalben de Alphonsus Ciacconius und ihr Zeugniswert für die Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*. In: *Kölner Jahrbuch* 51 (2018), 463–481.
- Vorster et al. 2018** Vorster, Christiane – Satzinger, Georg – Luckhardt, Jochen – Döring, Thomas (Hrsg.): *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert. Kolloquium Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 11. bis 13. Oktober 2017*. Braunschweig 2018.

DIETRICH BOSCHUNG

BILD ALS NAMEN

ABSTRACT

Auch wenn der Name, der für ein bestimmtes Individuum konstitutiv ist, sprachlich artikuliert wird, so vermag er doch in vielen Fällen auf assoziative Weise anschaulich zu sein, Rückschlüsse auf seinen Träger zuzulassen und in Bilder umgesetzt zu werden. Onomastische Bilder dieser Art sind nicht bloße Namensschilder, sondern implizieren bestimmte Vorstellungen und Deutungen eines Namens und seines Trägers. Der Aufsatz zeigt am Beispiel einiger Grabsteine aus der römischen Kaiserzeit, wie durch die Umsetzung in ein Reliefbild die inschriftlich benannten Verstorbenen in ihren besonderen Eigenschaften gerühmt und in ihrem individuellen Schicksal beschrieben werden. Gerade die ungewöhnlichen Bildmotive heben diese Denkmäler aus der Menge gleichzeitiger Grabsteine heraus und machen sie auffällig.

|

Der Name begleitet ein Individuum in der Regel während seiner gesamten Existenz.¹ Nach Homer (Od. 8,552–554) ist er jedem Menschen von seinen Eltern gegeben worden. Herodot (4,184,1) wunderte sich über das nordafrikanische Volk der Ataranten, dessen Individuen keinen eigenen Namen führten; für Plinius (nat. 5,45) war das ein Zeichen ihrer Verkommenheit. Der Name ist konstitutiv für ein bestimmtes Individuum, wenn er über Krisen und existenzielle Umbrüche hinweg konstant bleibt.

¹ Jones 1996, bes. 37–47.

Auf der anderen Seite kann ein Wechsel des Namens die grundlegende Veränderung der sozialen Position markieren: Als Arsikas Großkönig der Perser wurde, nahm er bei seiner Thronbesteigung den Namen Artaxerxes an (Plutarch, Artaxerxes 1–2). Sklaven verloren bei der Gefangennahme ihren Eigennamen, wurden von ihren Besitzern neu benannt (Strabo 7,3,12) und konnten nach einem Verkauf wiederum einen anderen Namen erhalten. So wurden 24 Sklaven des Herodes Atticus nach den Buchstaben des Alphabets gerufen, um seinem Sohn das Lernen zu erleichtern (Philostrat, Leben der Philosophen 2,1,23[558]). Dagegen war die Namensänderung eines römischen Bürgers Zeichen seiner Adoption, durch die er in eine andere Familie aufgenommen worden war.

Der Name kann nicht nur Menschen, sondern auch Tiere wie Pferde und Hunde, militärische Verbände, geographische Einheiten wie Flüsse, Ortschaften, Berge und Straßen; ferner Völker, Monate, Feste, Sterne und Schiffe individuell bezeichnen.² Freilich sind gerade Personennamen oft nicht singulär, sondern werden mit anderen Individuen geteilt, etwa mit älteren oder jüngeren Angehörigen der gleichen Familie. Auf der anderen Seite kann jede Person mehrere, teilweise verschiedene Namen haben. So führte Pompeius offiziell das Cognomen *Magnus*, wurde aber auch *Alexander* (Plutarch, Pompeius 2,2) und *Agamemnon* (Cassius Dio 42,5,5) genannt. Den kleinen Germanicussohn Gaius nannten die Soldaten nach seinen Soldatenstiefelchen *Caligula* und zeigten damit ihre emotionale Verbundenheit (Suet. Cal. 9); der Spitzname ist später zu seinem bis heute geläufigen Eigennamen geworden, der ihn von vielen anderen *C. Iulii Caesares* unterscheidet.

Gerade die mehrteiligen römischen Personennamen konnten sowohl soziale Teilhabe wie auch individuelle Besonderheiten ausdrücken.³ Bereits in der Antike war dieses Namenssystem auffällig und Gegenstand gelehrter Ausführungen. So konnte sich eine spätantike Schrift zu diesem Thema auf eine ganze Reihe früherer Autoren stützen⁴ und auch Plutarch gibt mehrfach Erläuterungen zu römischen Namen. An erster Stelle steht bei Männern das Praenomen, das in der Regel abgekürzt

² DNP 8, 2003, 1211–1214 s. v. Onomastik (G. N[eumann]).

³ Syme 1979, 361–368.– Jones 1996, 38–48.– DNP 9, 2003, 626–629 s. v. Personennamen III. Rom und italischer Sprachraum (H. R[ix]).

⁴ Erhalten als Anhang zum Werk des Valerius Maximus: Kempf 1844, 741–750; zur Datierung 60–67. Der anonyme Verfasser bezieht sich auf die spätrepublikanischen Autoren Varro, Q. Scaevola und Valerius Antias.



1 Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 37,18.
Grabstele des C. Aiadius. Um 20 n. Chr. H. 1,47 m

angegeben wird;⁵ auf einer Kölner Grabstele (Abb. 1)⁶ etwa C. für Gaius. Bei Frauen fehlt das Praenomen; bei Männern ist die Anzahl der verwendeten Praenomina eng begrenzt. So bedeutete es eine spektakuläre Ausnahme, als Sulla seinem Sohn den Vornamen *Faustus* gab.⁷ Später verlieh der Senat Julius Caesar und seinen Nachkommen das Praenomen *Imperator* (Cassius Dio 43, 44,2–3). Die Schrift *De praenominibus* zeigt,

5 DNP 10, 2003, 256 s. v. Praenomen (H. R[ix]).- Vgl. Plutarch, *Quaestiones romanae* 103.

6 Galsterer – Galsterer 2010, 352–353 Nr. 423: *C(aius) Aiadius P(ubli) f(ilius) / Stel(latina tribu) Mango / hic situs est / vale Aiaci*.

7 Plutarch, Sulla 34.

dass – anders als von Varro behauptet – römische Namen bereits in der Gründungszeit Roms mehrteilig waren und versucht eine Deutung der größtenteils ungebräuchlich gewordenen Vornamen. Die meisten von ihnen sollen ursprünglich von den Umständen oder vom Zeitpunkt der Geburt hergeleitet worden sein, so etwa *Gaius* wegen der Freude (*gaudium*) der Eltern bei der Geburt, *Marcus* wegen der Geburt im Monat März, *Publius* für ein Waisenkind (*pupillus*), *Tiberius* wegen der Geburt am Tiber. Einige der Familiennamen wie Postumus, Agrippa, Proculus oder Caesar seien ursprünglich Praenomina gewesen.⁸

An zweiter Stelle folgt der Familienname (*nomen gentile*; z. B. *Aiacius*), der vom Vater auf die Kinder vererbt und von Sklavenhaltern an ihre Freigelassenen weitergegeben wurde.⁹ An dritter Position steht die Filiation, d. h. die Angabe der Abstammung, z. B. *P. filius* (Sohn des Publius); bei Freigelassenen die Angabe *libertus* mit dem Vornamen des ehemaligen Besitzers oder \circ für *mulieris*, wenn sie die Freiheit von Frauen erhielten. Zum vollständigen Namen gehört bei römischen Bürgern auch die Angabe des Bezirks (*tribus*), in dem er stimmberechtigt war (z. B. *Stell[latina tribu]*; aus der Tribus Stellatina).

Dieses System war nur bedingt tauglich, um Individuen unmissverständlich zu bezeichnen; vielmehr ist es expliziter Ausdruck von Familienzugehörigkeit (Gentilnamen), der Position innerhalb der Familie (Praenomen), der Abstammung (Angabe des Vaternamens) sowie von politischer Teilhabe und damit von rechtlicher Privilegierung durch die Angabe der Tribus. Zunächst vereinzelt kam für herausragende Persönlichkeiten ein weiterer Namensteil hinzu, das Cognomen.¹⁰ In der Republik konnten distinktive Beinamen von der Volksversammlung vergeben werden, wie es bereits für *Coriolanus* überliefert wird, der damit für die Eroberung der Stadt Corioli geehrt wurde, und wie dies für L. Cornelius Sulla geschah, der den Namen *Felix* (»der Glückliche«) erhielt.¹¹ Sulla seinerseits sorgte dafür, dass Pompeius den Namen *Magnus* bekam (Plutarch, Pompeius 13; Sertorius 18). Später übernahmen ihn die Söhne Gnaeus und Sextus Pompeius, verwendeten ihn aber in unterschiedlicher Weise wie ein Praenomen oder einen Familiennamen.¹²

⁸ Kempf 1844, 741–750.

⁹ DNP 4, 2003, 922–923 s. v. Gentile (H. R[ix]).

¹⁰ DNP 3, 2003, 60–61 s. v. Cognomen (H. R[ix]).

¹¹ Plutarch, Gaius Marcius 11.– Dion. Hal. ant. VI 94,2.– Plutarch, Sulla 34; Marius 1.

¹² Syme 1979, 364–365.

Prestigeträchtigt und exklusiv waren die als Agnomen geführten Siegestitel der siegreichen Generäle, wie *Asiaticus*, *Africanus*, *Macedonicus* oder *Creticus*, später *Germanicus* oder *Britannicus* und ähnliche. Am Ende der Republik wurden programmatische Beinamen Teil des politischen Konkurrenzkampfs. So nannte sich der Volkstribun L. Trebellius *Fides* (etwa: »Treue«, »Glaubwürdigkeit«; Cic. Phil. 6,11); L. Antonius nahm wegen seiner brüderlichen Ergebenheit das Cognomen *Pietas* an (in diesem Zusammenhang etwa: »Pflichtgefühl«, Cassius Dio 48, 5,5).

Seit der frühen Kaiserzeit werden die zusätzlichen Namensteile standardmäßig angegeben. Hier ist der größte Variantenreichtum zu beobachten, so dass das Cognomen am ehesten zur distinkten Benennung einer Person geeignet war. Sie konnten persönlich erworben, vererbt oder zugewiesen sein. Sie vermochten auf besondere Leistungen zu verweisen, ließen sich aber auch von somatischen Besonderheiten herleiten. So hatte Cicero seinen Beinamen von einem seiner Vorfahren geerbt; dieser soll ihn wegen einer flachen Einkerbung an der Nase erhalten haben, die an die Form einer Erbse (»cicer«) erinnerte (Plutarch, Cicero 1) oder aber wegen seiner Erfolge im Gartenbau (Plin. nat. 18,10). Ehemalige Sklaven behielten nach ihrer Freilassung den bisherigen Namen, der ihnen von ihrem Besitzer zugeteilt worden war, als Cognomen bei, was zum Anwachsen griechischer Personennamen im lateinischen Bereich beitrug.¹³ Im Falle des C. Aiacius (Abb. 1) ist nicht sicher, ob das Wort *MANGO*, das auf die Angabe der *tribus* folgt und das übersetzt »Sklavenhändler« heißt, das Cognomen des Verstorbenen oder seinen Beruf angeben soll. In manchen Fällen führten Mitglieder vornehmer Familien über Generationen hinweg das gleiche Cognomen, so dass es anstelle des Familiennamens treten konnte; etwa um unterschiedliche Linien großer Familien zu bezeichnen. Zur individuellen Bezeichnung ließen sich in diesem Fall weitere Zunamen anfügen. Wurde jemand adoptiert, so konnte er den bisherigen Familiennamen in ein zusätzliches Cognomen umwandeln und so die Verbundenheit mit seiner ursprünglichen *gens* bezeugen.

II

Über den Tod hinaus sollte der Namen zusammen mit dem Porträt die Erinnerung an eine Person wachhalten. Dafür sorgten insbesondere die Ehrenstatuen mit ihren Inschriften, aber auch die Grabdenkmäler ver-

¹³ Solin 2009, 61–84.



2 Rom, Nekropole unter St. Peter; aus Grab H. Sarkophag der Pomponia Maritima mit Meerwesen. Spätes 3. Jh. n. Chr. H. insgesamt 74 cm

binden häufig Namen und Bildnis der Verstorbenen. Zu den Strafen, die postum gegen einen gestürzten und verfeimten römischen Kaiser, manchmal auch gegen andere Angehörige des Kaiserhauses verhängt wurden, gehörte die Beseitigung der Bildnisse und die gleichzeitige Tilgung des Namens in den offiziellen Inschriften.¹⁴ So sollte die historische Existenz einer Person negiert werden. Aber auch in privaten Grabdenkmälern wurden Namen nachträglich getilgt, wenn die entsprechende Person in diesem Kontext nicht mehr erwähnt werden sollte.¹⁵

Wenn die Namen sprachlich artikuliert sind, so vermögen sie doch auf assoziative Weise anschaulich zu sein,¹⁶ Rückschlüsse auf ihre Träger zuzulassen und in Bilder umgesetzt zu werden. Plutarch (Cicero 1; *Moralia* 204e) berichtet, M. Tullius Cicero habe in der Stifterinschrift eines silbernen Bechers sein Cognomen durch die Darstellung einer Kichererbse (lateinisch: *cicer*) angegeben. Selbst wenn die Anekdote wenig glaubhaft erscheint, so ist die Praxis doch durch andere Quellen sowohl für die griechische wie für die römische Antike gut bezeugt. In der griechischen Vasenmalerei sind Bildverweise auf Namen seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu finden, etwa wenn der Schild des Aressohns Kyknos mit einem Schwan (griechisch: κύκνος, *kyknos*) geschmückt ist.¹⁷ Einige Jahrzehnte später erscheinen auf den Grabreliefs gelegentlich Tierdarstellungen, die den Namen des Verstorbenen bild-

¹⁴ Varner 2004, bes. 1–12 und *passim*.

¹⁵ Jones 1996, 32–33; vgl. Boschung 2017, Abb. 151.

¹⁶ Dazu etwa Jucker 1975, 360–361.

¹⁷ Ritti 1973/74, 644–645 Taf. 106,1.



3 Rom, Nekropole unter St. Peter; aus Grab Phi. Sarkophag des Marcia Felicitas. Um 270 n. Chr. H. insgesamt 96 cm

haft umsetzen, so dass auf der Stele für einen Leon ein sitzender Löwe (griechisch: λέων, leon) gezeigt wird.

Später sind es Münzmeister der römischen Republik, die durch die Bildmotive der Prägungen auf ihren Eigennamen anspielen, zum Beispiel, wenn ein T. Quinctius *Flamininus* die auffällige Mütze der Staatspriester (*flamines*) hinter dem Kopf der Göttin Roma einfügt.¹⁸ In der römischen Kaiserzeit finden sich onomastische Bilder mehrfach auf den Grabdenkmälern aus den Nekropolen der Stadt Rom.¹⁹ Dabei können die Anspielungen auf den Eigennamen assoziativ und unverbindlich sein: am Sarkophag einer Pomponia *Maritima* («die zum Meer Gehörende») sind Meerwesen dargestellt (Abb. 2) und am Grab einer Marcia *Felicitas* erscheinen die Jahreszeiten (Abb. 3), die auf kaiserzeitlichen Münzen mit der Beischrift *felicitas temporum* benannt werden.²⁰ Schon das erste Beispiel zeigt, dass die onomastischen Bilder nicht simple Namensschilder sind, sondern bestimmte Vorstellungen und Deutungen eines Namens und seiner Träger implizieren können. Das Meer, das am Sarkophag der Pomponia evoziert wird und zu dem Pomponia ihrem Namen nach ge-

18 Boschung 2017, 252–253 Abb. 118.- Ritti 1977, 286–287. 307–308. 322–324. 364–365.

19 Ritti 1977, 255–398.

20 Boschung 2010, 143–145 Abb. 6.- Meinecke 2014, 298 Nr. 5; 307 Nr. 2.- Rumpf 1939, 134.

hört, ist offensichtlich kein profanes Gewässer, denn es ist durch Neptunus beherrscht und beschützt und es wird bevölkert von phantastischen Lebewesen, die teils harmlos und teils gefährlich sind, die sich aber alle harmonisch und friedlich auf das Attribut des Meerergottes ausrichten.

III

Eindeutig und distinktiv ist die Visualisierung des Eigennamens an dem von M. Laberius Daphnus und Flavia Horaea für ihre Tochter Laberia Daphne errichteten Grabstein (Abb. 4a–b). Die Vorderseite wird von einem Relief eingenommen, das die Verwandlung einer nackten Frau in einen Baum wiedergibt. Sie steht frontal und mit erhobenen Händen. Ihre Unterschenkel gehen in einen Baumstamm über; aus ihrem Kopf, ihren Armen und ihren Beinen wachsen Zweige mit lanzettförmigen Blättern.²¹ Die Darstellung bezieht sich auf den Mythos der Nymphe Daphne, die vor Apollo geflohen war und sich in einen Lorbeerbaum (griechisch: δάφνη, daphne) verwandelt hatte (Ov. met. I 452–567). Die ikonographische Umsetzung des Motivs ist ungewöhnlich und findet sich in dieser Form sonst nur bei Mosaiken;²² das Bild muss also auf Wunsch der Stifter auf den Grabstein übernommen worden sein. Sie fanden in der Bildhauerwerkstatt einen vorgefertigen Grabstein mit undekoriertem Rundgiebel vor, in dessen Vorderseite wie bei einem Vergleichsstück im römischen Thermenmuseum (Abb. 5)²³ die Inschrift hätte eingetragen werden sollen. Der Wunsch, die liebste Tochter mit einem einzigartigen Bild in Erinnerung zu halten, stellte für den *marmorarius* eine neue Aufgabe dar, für die es eine eigene formale Lösung zu finden galt. Die handwerkliche Umsetzung bot wenig Schwierigkeiten: Das Relief konnte in die bereits geglättete Vorderseite eingearbeitet werden, von der seitlich ein schmaler Streifen stehen geblieben ist. Die Eltern nahmen dafür in Kauf, dass die Inschrift von ihrem vorgesehenen Platz

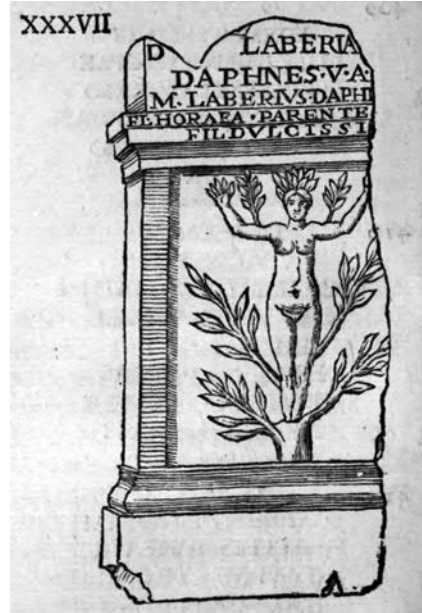
²¹ Urbino, Palazzo Ducale; der rechte Teil ist ergänzt. Fabretti 1702, 186–187 Nr. XXXVII mit Abb. des unergänzten Stücks.- Ritti 1973/74, 268 Nr. 4 Taf. 2,1.- Backe-Dahmen 2006, 150–151 Taf. 12,3 A 10.- CIL VI 20990: *D(is) [M(anibus)] / Laberia[e] / Daphnes; v(ixit) a(nnis) [---], / M(arcus) Laberius Daph[nus] / [F]l(avia) Horaea parente[s] / fil(iae) dulcissi[mae]*.

²² Palagia 1986, 344–348 Taf. 255–260. Ähnlich auf dem Mosaik aus Marino: Müller 1929, 62–63 Abb. 4.

²³ Boschung 1987, 91 Nr. 436.



4a Urbino, Palazzo Ducale. Grabaltar der Laberia Daphne. 2. Jh. n. Chr.



4b Fabretti, R.: Inscriptionum antiquarum 1702, 186: wie Abb. 4, unergänzt



5 Rom, Nationalmuseum. Grabaltar des M. Aurelius Herculus. Frühes 3. Jh. n. Chr. H. 59 cm



6 Rom, Nationalmuseum Inv. 52329. Grabstein der Caesia Daphne; H. 90 cm



7a-c Florenz, Uffizien Inv. 990. Grabaltar der Elpis. 2. Jh. n. Chr. H. 1,10 m

an der Vorderseite des Altarkörpers in das Giebfeld und auf das obere Profil verdrängt wurde. Eine einfachere Lösung fand sich für eine Frau mit dem Namen *Caesia Daphne*: An ihrer Grabstele wurde unterhalb der Inschrift eine Reihe von Lorbeerblättern und Zweige eingearbeitet, um ihren Namen bildlich umzusetzen (Abb. 6). Zudem wurden Lorbeerblätter als Worttrenner eingesetzt und in die Akrotere des Rundgiebels sind zwei kleine Lorbeerbäumchen eingearbeitet.²⁴ Die Tote wird auch hier mit dem gleichnamigen Gewächs assoziiert, doch fehlt der Bezug auf das mythologische Geschehen.

Die von ihren Eltern bestattete, also wohl jung verstorbene *Daphne* hatte ihr Cognomen nach der weiblichen Form des Vatersnamens (*Daphnus*) erhalten; zunächst wurde damit die in der Grabinschrift erwähnte Zusammengehörigkeit von Vater und Tochter zum Ausdruck gebracht. Die bildliche Darstellung blendet diesen Bezug aus und konzentriert sich auf den mythologischen Aspekt, den sie freilich einseitig interpretiert. Denn es fehlt jeder Hinweis auf die Verbundenheit der Nymphe mit *Artemis* oder auf *Apollo* und seine entscheidende Rolle

²⁴ Ritti 1977, 297 Nr. 49 Taf. 10,2.- CIL VI 37317.- Bertinetti – Micheli 1979, 133–134.



8 Sesterz des Claudius;
Rs: *Spes Augusta*. 41/42
n. Chr.; Durchmesser
3,5 cm

als Anlass der Verwandlung; erst recht unterbleibt eine Anspielung auf die Lorbeerbäume des Augustus, wie Ovid (met. I 561–562) sie in seine Version des Mythos integrierte. Das Relief zeigt ausschließlich die Metamorphose des Mädchens in einen Baum, durch die Daphne weiterleben wird. So bieten der Name und seine visuelle Umsetzung eine Deutung für den Tod des Kindes, der als mythischer Vorgang erscheint und über andere, banale Todesfälle des Alltags herausgehoben wird. Die außerordentliche Schönheit Daphnes hatte die Liebe Apollos erweckt, aber als Gefährtin der Diana hat sie ihre Jungfräulichkeit bewahrt, indem sie auf eigenen Wunsch verwandelt worden ist. Wie einst Apollo (Ov. met. I 555–556), so können auch die trauernden Eltern die geliebte Daphne in einem Lorbeerbaum wiederfinden und so mit ihr verbunden bleiben.

Der Grabaltar der Freigelassenen Elpis (Ἐλπίς, »Hoffnung«) aus Rom evoziert die Verstorbene durch die Darstellung der gleichnamigen Göttin, die an der rechten Nebenseite gezeigt wird (Abb. 7a–c).²⁵ Sie erscheint als archaische Kore mit Diadem, einer lang auf die Schulter fallenden Locke, gerafftem Chiton und Schrägmantel, dessen Wulst ein Zickzackmuster aufweist. In der erhobenen rechten Hand hält sie eine Blüte. Damit entspricht sie der Ikonographie der Göttin Spes, die zuerst auf den Münzen des Claudius abgebildet und dort durch die Legende als *Spes Augusta* benannt ist (Abb. 8).²⁶ Etwa ein Vierteljahrhundert früher (17 n. Chr.) hatte Germanicus, der von Augustus zum Thronfolger nach Tiberius vorgesehene Bruder des Claudius, den Tempel der Göttin neu geweiht (Tac. ann. 2,49). Es ist anzunehmen, dass Claudius als Vorlage

25 Mansuelli 1958, 217 Nr. 225 Abb. 234a–c.- Boschung 1987, 92 Nr. 515.- Ritti 1977, 272–273 Taf. 3,1.- IG XIV 1572: Θ(εοῖς) Ἡ(ρωσι) / Ἐλπίδι Ἐψος / καὶ Κηνω/ρεῖνα τεμ/ωτάτη ἀπελευθέρη / ἀνέθηκαν.

26 von Kaenel 1986, 22–23. 27. 32–33. 241 Taf. 20–24. 39–40. 51.- Hamdorf 1994, 804–806 Taf. 574–575.- Fullerton 1990, 103–126.

für sein Münzbild diese Kultstatue wählte, denn die Verwandtschaft mit Germanicus begründete letztlich seine eigene Herrschaft.

Mit der gleichen Bezeichnung erscheint die Göttin auf Münzen der Flavier und ebenso auf Prägungen der Kaiser des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. In Alexandria wird die Figur unter Domitian in der gleichen Ikonographie abgebildet und als Ἑλπίς Σεβαστή benannt:²⁷ Während das Figurenschema beibehalten ist, wurde der lateinische Name in die griechische Sprache übersetzt. Auf den alexandrinischen Prägungen späterer Kaiser fehlt der Name der Göttin ebenso wie in anderen Münzstätten.²⁸ Die Statue, die diesen typologisch fixierten Darstellungen zugrunde liegt, muss demnach in Rom geschaffen worden sein und sie verkörperte zunächst die mit dem Kaiserhaus verbundene Hoffnung auf eine geregelte Thronfolge innerhalb der regierenden Dynastie.

Anders als beim Grabstein der Daphne hat sich der Bildhauer hier an einer verbindlichen Vorlage orientiert, wahrscheinlich an den entsprechenden Münzbildern; dies machte die Figur eindeutig benennbar. Zwar ist die Drapierung des Mantels verändert worden, doch sind Diadem, Bewegung der Hände sowie Schrittstellung übernommen und die Gestaltung der Mantelsäume betont, so dass auch hier eine archaische Figur auftritt. Da die Grabinschrift mit dem Namen der Elpis in griechisch verfasst ist, lag es nahe, auch das Relief entsprechend zu interpretieren und den von den Münzen vertrauten lateinischen Namen Spes in Ἑλπίς zu übersetzen.

Auch das Porträt eines zweijährigen Mädchens namens Spes an seiner Grabstele (Abb. 9) orientiert sich an der Ikonographie der *Spes Augusta*, doch geschieht dies in einer freien Weise.²⁹ Die Tote ist frontal von der Brust an aufwärts gezeigt. Mit der rechten Hand hält sie wie die Göttin eine Blüte in die Höhe. Aber der schräg über die Brust geführte Wulst ist nicht als archaischer Schrägmantel gemeint, da die charakteristischen Zickzackfalten fehlten. Bei der Frisur sind das Diadem und die herabfallenden Locken weggelassen; vielmehr ist das Haar kurz geschnitten. Der Kopf ist also trotz der kunstlosen Ausführung porträthaft gemeint, so dass das verstorbene Kind mit der gleichnamigen Göttin verschmilzt.

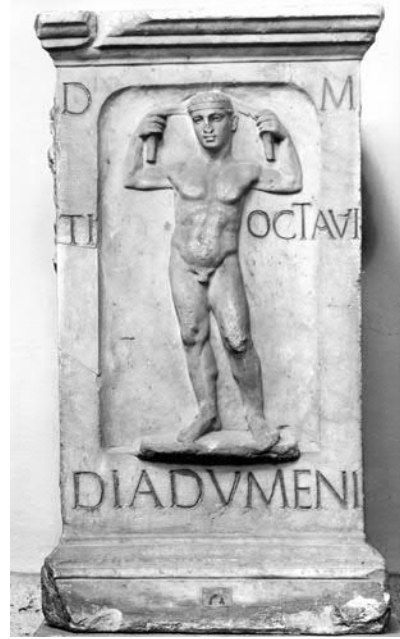
²⁷ Geißen 1974, 126–127 Nr. 422.

²⁸ Hamdorf 1986, 722–725 Taf. 550–551 Nr. 4–6. 8–10. 12.

²⁹ Fittschen, Klaus in Fittschen – Zanker 2014, 116–117 Nr. 112 Taf. 123.– Vgl. auch die Statue der Spes mit trajanischem Porträtkopf, Rom, Villa Borghese: Wrede 1971, 136–137 Taf. 85,1.



9 Rom, Kapitolinische Museen Inv. NCE 1686. Grabrelief der Spes (Ausschnitt). 1. Jh. n. Chr.



10 Rom, Vatikanische Museen, Belvedere 1142. Grabaltar des Ti. Octavius Diadumenus. H. 87 cm

Wenn sich am Alter der Elpis die Göttin an der rechten Nebenseite als Visualisierung des Namens erklärt, so gibt die Inschrift keine Erklärung für die Figur an der linken Nebenseite. Durch ihre Attribute, nämlich Flügel, Greif und Peitsche, ist klar, dass die Rachegöttin Nemesis gemeint ist. Sie tritt auf anderen Denkmälern mehrfach in Verbindung mit Elpis auf; zweimal flankieren die beiden Göttinnen eine Gruppe von Amor und Psyche.³⁰ Diese Kombination findet sich auf einem augusteischen Marmorkrater³¹ und in einer Wandmalerei aus Pompeji.³² Eine Kuchenform aus Alexandria verbindet den Namen und den Greifen der Nemesis auf der einen Seite mit der Figur der Elpis auf der anderen.³³ Dazu kommt ein Epigramm, das die Weihung von Statuen der beiden Göttinnen erwähnt: »jene (Elpis), dass etwas du hoffst, diese (Nemesis),

30 Karanastassi – Rausa 1992, 733–770 bes. 753 Nr. 204; 754 Nr. 213; 767.

31 Grassinger 1991, 155–156 Abb. 148–151.

32 Sichtermann 1969, 280. 295 Taf. 93.

33 Marshall 1913, 84–86 Taf. 7.

dass nichts du besitzt«. ³⁴ Nemesis verkörpert hier also Verlust und Enttäuschung, die der Hoffnung entgegen gesetzt sind. Hatte die junge Frau mit ihrem Namen die Hoffnung der Stifter verkörpert, so war ihr Tod eine bittere und unheilbare Enttäuschung.

Der Grabaltar des Ti. Octavius Diadumenus (Abb. 10) greift zur Visualisierung des Namens ebenfalls auf eine bekannte Ikonographie zurück. ³⁵ Die Kombination von römischem *nomen gentile* und griechischem Cognomen lässt vermuten, dass der Verstorbene ein Freigelassener, also ein einstiger Sklave war. Christian Kunze hat gezeigt, dass der Name *Diadumenus* mehrfach, etwa bei Martial, für die Lustknaben homosexueller Römer benutzt worden ist. Die Assoziation, die das Relief hervorruft, führt aber in einen anderen Bereich: Der Verstorbene wird durch eine gleichnamige Idealfigur vertreten, die als Werk des Polyklet für höchste ästhetische Werte stand (Abb. 11). Sie zeigt einen stehenden nackten Jüngling, der mit beiden Händen die Enden einer Binde hält, die er um seinen Kopf gelegt hat. Die Statue des 5. Jahrhunderts dürfte einen siegreichen Athleten gezeigt haben; eine späthellenistische Kopie aus Delos ist durch einen beigefügten Köcher als Apollo bezeichnet. Aber antike Kunstschriftsteller haben die berühmte Statue nicht mit dem ursprünglichen Namen, sondern nach dem Vorgang als *Diadumenus* (»mit der Binde geschmückt«) bezeichnet. ³⁶

Das Relief wiederholt nicht nur das sprechende Motiv, das als bildliche Wiedergabe des Namens des Verstorbenen genutzt wird. Der Bildhauer hat sich bemüht, auch die charakteristischen Formelemente der polykletischen Statue zu übernehmen: Die ausschwingende Hüfte über dem Standbein; den entlasteten Fuß des Spielbeins; die markant gegliederte Bauchmuskulatur; den klar angegebenen Rippenbogen; den zur rechten Seite gewandten Kopf mit scharf abgesetzten Augenlidern und vollen Lippen. Diese Detailtreue richtete sich an kundige Freunde der griechischen Kunst, die nicht nur die Statue, sondern auch den besonderen Stil des Polyklet wiedererkennen konnten und die um den exemplarischen Rang des Künstlers wie des Werkes wussten. Damit werden die exemplarischen Qualitäten der hochklassischen griechischen Statue für den verstorbenen Römer beansprucht: zeitlose Schönheit, athletisch

³⁴ Anthologia Graeca 9,146; Übersetzung H. Beckby.

³⁵ Ritti 1977, 313 Nr. 74 Taf. 12,2.- Boschung 1987, 115 Nr. 975.- Boschung 1989, 8-9 Taf. 2,1.- Kunze 2015, 72-76.

³⁶ Zur Statue: Kreikenbom 1990, 109-140. 188-203 Taf. 247-348.- Gagliano 2018, 110-113.



11 Athen, Nationalmuseum Inv. 1826. Statue des Diadumenos. Kopie um 100 v. Chr. nach Vorbild des 5. Jhs. H. 1,95 m

geschulte Kraft und ausgeglichene Selbstbeherrschung. Der Kopf ist kein Porträt mit individueller Physiognomie oder zeitgenössischer Modefrisur, sondern folgt den Vorgaben des Meisterwerks.

In den drei besprochenen Fällen wird die verstorbene Person nicht wie bei vielen anderen Grabmonumenten durch das Porträt visualisiert, sondern durch eine gleichnamige ideale Figur. Das Bildnis hätte den Toten durch Frisur und Habitus als Zeitgenossen erwiesen, der den Konventionen und Normen seiner Epoche folgte. Die Wiedergabe als Idealfigur aber lässt ihn einmalig erscheinen: Auch wenn Namen wie Daphne oder Elpis in der römischen Kaiserzeit durchaus geläufig waren,³⁷ so gab es nur eine einzige Daphne, die sich in Lorbeer verwandelt hatte und nur eine Göttin Elpis. Auch der polykletisch stilisierte Diadumenus war einmalig und unverwechselbar.

IV

Gelegentlich verbildlichen Tierbilder den Namen der Toten: Ein mächtiger Stier erscheint auf dem Grabstein eines *Taurus* (»Stier«; Abb. 12), eine Katze für eine Calpurnia *Felicula* (»Kätzchen«).³⁸ Eine eigene und singuläre Lösung ist für den Grabaltar des Architekten T. Statilius *Aper* (»Eber«) gefunden worden (Abb. 13).³⁹ Er kombiniert die konventionelle Darstellung des Verstorbenen in einer porträthaften Figur mit der Visualisierung und Deutung seines Cognomens. In das große gerahmte Feld an der Vorderseite des vorgefertigten Altars, das für die Inschrift geplant war, ist stattdessen die Darstellung des Toten eingearbeitet worden. Sie entspricht seinem Auftreten bei offiziellen Anlässen: Er erscheint frontal stehend in der Toga, die auf seinen juristischen Status als freigeborener römischer Bürger verweist. Der Kopf ist als hadrianisches Porträt gestaltet, mit einer zeitgemäß modisch gelockten Frisur und einem kurzen Bart. Am Boden steht ein *scrinium*, ein Behälter für Schriftrollen, die ihn als Gebildeten ausweisen. An den Nebenseiten sind die Geräte seines inschriftlich mitgeteilten Berufs als *ensor aedificorum* (Baumeister) gezeigt: Messlatte, Maßstab und Schreibgeräte. Neben dem Togatus liegt

³⁷ Solin 2009, 78. 82 kennt 110 Beispiele für den Namen Daphne, 479 für Helpis.

³⁸ Boschung 1987, Nr. 414. 554. 984.- Ritti 1977, 298 Nr. 51 Taf. 11,1 (Felicla); 304–305 Nr. 67 (Taurus).

³⁹ Fittschen, Klaus in Fittschen – Zanker 2014, 128–129 Nr. 139 Taf. 134–135.- Ritti 1977, 290–291 Nr. 37 Taf. 7.



12 Castle Howard. Grabaltar des T. Aelius Taurus. Mittleres 2. Jh. n. Chr. H. 66,5 cm



13 Rom, Kapitolinische Museen. Grabaltar der Ti Statilius Aper. Hadrianisch. H. 1,89 m

als Visualisierung des Cognomens ein toter Keiler, auf den wiederum ein zusätzliches Grabgedicht Bezug nimmt: »Unschuldig, Eber (*Aper*), liegst du hier nicht durch den Zorn der Jungfrau (Diana), und nicht Meleager hat schrecklich dein Herz mit dem Eisen durchbohrt. Der schweigsame Tod hat jählings dich überrascht und getötet, der dir dem Erblühenden raubte die jugendliche Gestalt.«⁴⁰ Anders als beim Grabstein der Daphne wird jede Verbindung mit mythologischen Vorgängen negiert, was den frühen Tod umso tragischer erscheinen lässt.

Die Grabinschrift, die auf den Sockel des Denkmals verlegt ist, nennt den Namen des Toten, seinen Beruf und das erreichte Lebensalter von 22 Jahren, acht Monaten und 15 Tagen; ferner die Namen seiner Eltern,

⁴⁰ *Innocuus Aper ecce iaces non virginis ira, nec Meleager / atrox perfodit viscera ferro: mors tacita obrepit subito fecit(ue) / ruinam quae tibi crescenti rapuit iuvenilem figuram.*

die das Grabdenkmal gestiftet haben, und endlich seine Frau Orcivia Anthis.⁴¹ Durch die Widmung ist das Monument als Familiengrab konzipiert: Nicht nur alle namentlich Genannten, sondern auch ihre Frei gelassenen und deren Nachkommen sollen hier bestattet werden. Die Büste der Orcivia Anthis erscheint im Giebel vor einer Muschel, die von zwei Delphinen flankiert wird. Im übrigen konzentriert sich der Reliefschmuck auf Aper und visualisiert seine Besonderheiten durch komplementäre Bildelemente: Durch sein statuarisches Porträt, durch die Attribute seines Berufs und durch die Verbildlichung seines Cognomens, an die wiederum das zusätzliche Grabgedicht anknüpft. So ist Aper wie in den Inschriften auch im Bild doppelt präsent: Zum einen als würdevoller Römer in der Toga, zum anderen aber als toter Eber. Während das erste Bildelement seine soziale Rolle zu Lebzeiten betont, verbildlicht das zweite seinen tragischen Tod.

V

Die onomastischen Darstellungen der römischen Grabkunst sind eher selten, aber bemerkenswert vielfältig und sie operieren wie gezeigt jeweils unterschiedlich. Obwohl die römische Sepulkralkunst überwiegend in großen Serien von gleichförmigen Grabaltären, Stelen, Urnen und Sarkophagen produziert worden ist, finden sich kaum zwei gleiche Visualisierungen von Eigennamen und das, obwohl Cognomina wie *Daphne* oder *Elpis* hundertfach belegt sind. Es sind vielmehr eigenwillige formale Einzellösungen, die durch ihre Besonderheit Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollten. In einer offenen Weise, die unterschiedliche Assoziationen zulässt, interpretieren sie den Namen des Verstorbenen und damit seine Persönlichkeit. So wird der Name Daphne in zwei unterschiedlichen Bildern umgesetzt: Einmal in einer Reihe von Lorbeerblättern und in kleinen Sträuchern für Caesia Daphne; für Laberia Daphne aber durch die Wiedergabe der mythologischen Person und der Metamorphose der jungen Frau. Wenn in diesen Fällen derselbe Name in unterschiedlicher Weise visualisiert worden ist, so evozierten umgekehrt die verschieden lautenden Cognomina Spes und Elpis dieselbe Figur. Ihre Darstellung

41 CIL VI 1975: *T(ito) Statilio Vol(tinia tribu) Apro mensori / aedificor(um) vixit ann(is) XXII m(ensibus) VIII d(iebus) XV / T(itus) Statilius Vol(tinia tribu) Proculus / accensus velatus et Argentaria / Eutychia parentes filio optumo et / Orciviae Anthidi uxori eius sibiq(ue) et suis / libertis libertabus posterisque eorum.*

ist wiederum unterschiedlich umgesetzt: Für Elpis in der Profilansicht die Göttin wie auf den Münzen; für Spes frontal mit dem signifikanten Attribut, aber mit dem Porträtkopf des Mädchens.

In einem familiären Kreis konnten sich bestimmte Interpretationen etablieren, die sich bei regelmäßigen Besuchen am Grab bestätigten. Sichern ließ sich die gewünschte Lesart aber allenfalls, wenn sie schriftlich mit dem Bild verbunden wurde, wie das der Grabstein des Aper unternimmt.

VI

Sowohl der sprachlich artikulierte Name wie seine visuelle Umsetzung in ein Bild sind in der gleichen Bildhauertechnik in den gleichen Stein eingetragen. Der Stein ist in allen Fällen weißer Marmor, der sich gegenüber anderen Steinarten durch seine Leuchtkraft auszeichnet, kann er doch das Sonnenlicht in einer besonderen Weise aufnehmen und wiedergeben. Die dazu verwendeten Marmorblöcke stammten aus den Steinbrüchen bei Luni; es sind also keine lokalen Steine, sondern besondere, die über eine größere Distanz importiert werden mussten. Die Gewinnung und der Transport nach Rom erfolgten in der römischen Kaiserzeit in großem Umfang, reibungslos und regelmäßig.⁴² Die Verwendung des lunensischen Marmors für die gezeigten Grabsteine war konventionell und entsprach einem gewissen Standard: Urnen, Grabaltäre, Sarkophage sind zu Tausenden aus diesem Material gearbeitet. Es versprach nicht nur, die Erinnerung an die Toten in Wort und Bild auf Dauer festzuhalten; es zeigte auch an, dass die Toten in einer würdigen und angemessenen Weise geehrt worden waren. Es sind die ungewöhnlichen Bildmotive, mit denen ihre Namen umgesetzt wurden, die diese Denkmäler aus der Masse gleichzeitiger Grabdenkmäler herausheben und besonders machen.

⁴² Maischberger 1997.

 ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1** Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik, FA-S19631-03. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2713578>.
- Abb. 2** Fabbrica di San Pietro 141/86.
- Abb. 3** Fabbrica di San Pietro 500/86.
- Abb. 4a** Foto: Verfasser.
- Abb. 4b** Repro nach Fabretti 1702.
- Abb. 5** Rom, DAI Neg. D-DAI-Rom2002.0662 (K. Anger).
- Abb. 6** nach Bertinetti - Micheli 1979.
- Abb. 7a-c** GFU 561517; 561514; 561518.
- Abb. 8** Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dirk Sonnenwald (CC BY-NC-SA).
- Abb. 9** Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik, Mal166a-11 (B. Malter). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1414628>.
- Abb. 10** Rom, DAI, Neg. D-DAI-Rom72.597 (G. Singer).
- Abb. 11** Athen, DAI, Neg. D-DAI-Ath-NM-5321 (E.-M. Czakó).
- Abb. 12** Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik, FA923-03. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/224424>.
- Abb. 13** Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik, Mal148-02 (B. Malter). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1414549>.

 LITERATURVERZEICHNIS

- Backe-Dahmen 2006** Backe-Dahmen, Annika: *Innocentissima aetas*. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jhs. n. Chr. Mainz 2006.
- Bertinetti - Micheli 1979** Bertinetti, Marina – Micheli, Elisa Maria: Stele funeraria di Caesia Daphnes. In: Giuliano, Antonio (Hrsg.): Museo Nazionale Romano. Le sculture I 7,1. Rom 1979, 133–134.
- Boschung 1987** Boschung, Dietrich: Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms. Bern 1987.
- Boschung 1989** Boschung, Dietrich: Opera nobilia. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom. In: Antike Kunst 32 (1989), 8–16.
- Boschung 2010** Boschung, Dietrich: Zum Aufstellungskontext römischer Sarkophage. In: Kölner Jahrbuch 43 (2010), 139–146.
- Boschung 2017** Boschung, Dietrich: Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Morphomata 36. Paderborn 2017.

- DNP Cancik, Hubert u. a. (Hrsg.):** Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Stuttgart/Weimar 1996–2003.
- Fabretti 1702** Fabretti, Raffaele: *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio*. Rom 1702.
- Fittschen – Zanker 2014** Fittschen, Klaus – Zanker, Paul: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und in den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. IV Kinderbildnisse ... Bildnisse an Reliefdenkmälern*. Berlin/Boston 2014.
- Fullerton 1990** Fullerton, Mark D.: *The Archaistic Style in Roman Statuary*. Leiden 1990.
- Gagliano 2018** Gagliano, Elena: *Heracles, Theseus and Apollo anadoumenos ten komen. Three ›Forgotten‹ Statues from the Athenian Agora*. In: *Athenische Mitteilungen* 133 (2018), 95–125.
- Galsterer – Galsterer 2010** Galsterer, Brigitte – Galsterer, Hartmut: *Die römischen Steininschriften aus Köln, IKöln²*. Mainz 2010.
- Geißen 1974** Geißen, Angelo: *Katalog Alexandrinischer Kaisermünzen der Sammlung des Instituts für Altertumskunde der Universität zu Köln I*. Opladen 1974.
- Grassinger 1991** Grassinger, Dagmar: *Römische Marmorkratere*. Mainz 1991.
- Hamdorf 1986** Hamdorf, Friedrich Wilhelm: *Elpis*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III*. Zürich/München 1986, 722–725 Taf. 550–551.
- Hamdorf 1994** Hamdorf, Friedrich Wilhelm: *Spes*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII*. Zürich/München 1994, 804–806 Taf. 574–575.
- Jones 1996** Jones, F.: *Nominum ratio. Aspects of the Use of Personal Names in Greek and Latin*. Liverpool 1996.
- Jucker 1975** Jucker, Hans: *Der Ring des Kaiser Galba*. In: *Chiron* 5 (1975), 349–364.
- von Kaenel 1986** von Kaenel, Hans Markus: *Münzprägung und Münzbildnis des Claudius*. Berlin 1986.
- Karanastassi – Rausa 1992** Karanastassi, Paulina – Rausa, Federico: *Nemesis*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VI*. Zürich/München 1992, 733–770 Taf. 431–448.
- Kempf 1844** Kempf, Karl (Hrsg.): *Valeri Maximi Factorum et dictorum memorabilium libri novem cum incerti auctoris fragmento De praenominibus*. Berlin 1844.
- Kreikenbom 1990** Kreikenbom, Detlev: *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern*. Berlin 1990.
- Kunze 2015** Kunze, Christian: *Kontextwechsel. Zur Interpretation antiker Skulpturen in unterschiedlichen Aufstellungskontexten*. In: *Boschung, Dietrich – Vorster, Christiane (Hrsg.): Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität. Morphomata* 24. Paderborn 2015, 55–92.
- Maischberger 1997** Maischberger, Martin: *Marmor in Rom: Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit*. Wiesbaden 1997.
- Mansuelli 1958** Mansuelli, Guido: *Galleria degli Uffizi. Le sculture I*. Rom 1958.

- Marshall 1913** Marshall, F. H.: Elpis-Nemesis. In: *Journal of Hellenic Studies* 33 (1913), 84–86.
- Meinecke 2014** Meinecke, Katharina: Sarcophagum posuit. Römische Steinsarkophage im Kontext. *Sarkophagstudien* 7. Ruhpolding 2014.
- Müller 1929** Müller, Valentin: Die Typen der Daphnedarstellungen. In: *Römische Mitteilungen* 44 (1929), 59–86.
- Palagia 1986** Palagia, Olga: Daphne in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III. Zürich/München 1986, 344–348 Taf. 255–260.
- Ritti 1973/74** Ritti, Tullia: L'uso di »immagini onomastiche« nei monumenti sepolcrali di età greca. Alcune testimonianze epigrafiche, archeologiche e letterarie. In: *Archeologia Classica* 25/26 (1973/74), 639–660.
- Ritti 1977** Ritti, Tullia: Immagini onomastiche sui monumenti sepolcrali di età imperiale. *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*. In: *Memorie di Scienze morali, storiche e filologiche* 21 (1977), 257–396.
- Rumpf 1939** Rumpf, Andreas: *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*. Berlin 1939.
- Sichtermann 1969** Sichtermann, Hellmuth: Ἐρως Γλυκύπικρος. In: *Römische Mitteilungen* 76 (1969), 266–306.
- Solin 2009** Solin, Heikki: *Nomi greci nel mondo romano*. In: Caffarelli, Enzo – Poccetti, Paolo (Hrsg.): *L'onomastica di Roma. Ventotto secoli di nomi*. Rom 2009, 61–84.
- Syme 1979** Syme, Ronald: *Roman Papers I*. Oxford 1979.
- Varner 2004** Varner, Eric R.: *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Leiden/Boston 2004.
- Wrede 1971** Wrede, Henning: Das Mausoleum der Claudia Semne. In: *Römische Mitteilungen* 78 (1971), 125–166.

AUTORINNEN UND AUTOREN

JAN ASSMANN war von 1976–2003 o. Professor für Ägyptologie an der Universität Heidelberg, seit 2005 Honorarprofessor für Kulturwissenschaft und Religionstheorie an der Universität Konstanz. Gastprofessuren in Paris, Jerusalem, Oxford und an mehreren US-amerikanischen Universitäten. Balzan-Preis 2017 und Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2018 gemeinsam mit seiner Ehefrau Aleida Assmann; Orden *Pour le Mérite* 2020. Forschungsschwerpunkte sind Archäologie und Epigrafik thebanischer Gräber (Luxor-West), Entstehung des Monotheismus und Fortleben des ägyptischen Kosmotheismus in der europäischen Religions- und Geistesgeschichte.

DIETRICH BOSCHUNG ist Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Morphomata 36.* Paderborn 2017; (Hg., zus. mit François Queyrel) *Portrait und soziale Distinktion / Portrait et Distinction Sociale. Morphomata 48.* Paderborn 2020.

ELISABETH DÉCULTOT lehrt und forscht seit 2015 als Alexander-von-Humboldt-Professorin für neuzeitliche Schriftkultur und europäischen Wissenstransfer an der Martin-Luther-Universität Halle, nachdem sie zwischen 2005 und 2015 eine Forschungsprofessur als »Directrice de recherche« am Centre National de la Recherche Scientifique in Paris bekleidet hat. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Rezeption der Antike und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung von der Frühen Neuzeit bis zur Klassik. Publiziert hat sie insbesondere zu J.J. Winckelmann und zur Entstehung der Kunstgeschichtsschreibung in der Neuzeit. Zuletzt hat sie u. a. die Ausstellung »Winckelmann. Moderne Antike« in Weimar (Neues Museum, April–Juli 2017) kuratiert sowie den Ausstellungskatalog mitherausgegeben.

WERNER ECK (Alte Geschichte) Studium an der Universität Erlangen, dort 1969 Promotion in Alter Geschichte, 1975 Habilitation an der Universität zu Köln, 1975–1979 ord. Professor an der Universität des Saarlandes, von 1979–2007 in Köln. 1985–1989 Dekan der Philosoph. Fakultät. Forschungsgebiete: Römische Kaiserzeit: Soziale Entwicklung, Administration, Militär, Frühes Christentum, Prosopographie, römische Epigraphik. Herausgeber der *Prosopographia Imperii Romani*; Mitherausgeber der Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik und des *Corpus Inscriptionum Iudaeae/Palaestinae*.

LUDWIG JÄGER ist Professor i. R. für Sprach- und Medienwissenschaften, 1982–2011 Lehrstuhl für Deutsche Philologie RWTH Aachen; 2002–2009 Geschäftsführender Direktor Forschungskolleg (SFB/FK 427) »Medien und kulturelle Kommunikation« (Universitäten Aachen, Bonn, Köln); seit 2012 Senior Advisor des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen (Auswahl): Ludwig Jäger [editor-in-chief] et al. (Hrsg.): *Language – Culture – Communication. An International Handbook of Linguistics as Cultural Study*. Berlin/Boston 2016; »Fremdheit« und »Eigensinn«. Übersetzen und Verstehen bei Humboldt und Schleiermacher. In: *Scientia Poetica* 20/1. Berlin/Boston 2019, 123–147; »Audioliteralität«. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Akustik* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020, 155–170.

ANDREAS KABLITZ ist Professor für Romanische Philologie an der Universität zu Köln und Direktor des Petrarca-Instituts. Er ist Träger des Gottfried Wilhelm Leibniz-Preises der DFG und *Commendatore dell'Ordine della Stella della Solidarietà Italiana*; ferner Mitglied mehrerer Akademien, darunter der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Schriften Dante Alighieris, die Literatur der europäischen Renaissance und der Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen sind u. a. *Der Zauberberg. Die Zergliederung der Welt*. Heidelberg 2017.– *Ist die Neuzeit legitim? Der Ursprung neuzeitlichen Naturverständnisses und die italienische Literatur des 14. Jahrhunderts* (Dante – Boccaccio). Basel 2018.

LOTHAR LEDDEROSE ist Seniorprofessor der Kunstgeschichte Ostasiens an der Universität Heidelberg; Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; Fellow, British Academy; Fellow, China Center of Visual Studies, China Academy of Art, Hangzhou 中國美術學院視覺中國研

究院院士. Balzan Preisträger 2005. Herausgeber der Serie: *Buddhist Stone Sutras in China, Zhongguo fojiao shijing* 中國佛教石經 (Wiesbaden/Hangzhou, 2014 ff.).

KATHARINA LORENZ ist Professorin für Klassische Archäologie und Leiterin der Antikensammlung an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Ihre Forschungen setzen sich mit den Methodologien klassisch-archäologischen Arbeitens und deren Einfluss auf historisches Verstehen auseinander. Ihre Publikationen umfassen vier Bereiche: antike Bilderzählung, römische Wandmalerei, Kunst- und Geistesgeschichte, digitaler Umgang mit Kulturgütern. Sie ist die Autorin von *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern* (Berlin, 2008) und *Mythological Images and their Interpretation* (Cambridge University Press, 2016).

ALAIN SCHNAPP ist emeritierter Professor für Klassische Archäologie an der Universität Paris I Panthéon-Sorbonne. Er beschäftigt sich mit griechischer Ikonographie und der Geschichte der Archäologie. Er ist Gründer des Institut National d'Histoire de l'Art in Paris und war Mitglied des Internationalen Kolleg Morphomata. Zuletzt erschienen: *Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive*. Göttingen 2014 (übers. v. Andreas Wittenburg); *Une histoire universelle des ruines, des origines aux Lumières*. Paris 2020.

CHRISTIANE VORSTER lehrt klassische Archäologie an der Universität Bonn. Als Autorin und Mitherausgeberin betreute sie die katalogmäßige Bearbeitung der antiken Skulpturen des vatikanischen Museo Gregoriano Profano ex Lateranense sowie der Dresdner Skulpturensammlung. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf dem Gebiet der griechischen und römischen Skulptur sowie der Antikenrezeption in Renaissance und Barock.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figuren: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figuren 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 Figuren*, 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 Ryōsuke Ōhashi, 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 Blumberger, 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 (Hrsg.) *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.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.) *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtke (Hrsg.) *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.) *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Larissa Förster, Eva Youkhana (Hrsg.) *Grafficity. Visual practices and contestations in the urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Hrsg.), *Morphogrammata / The lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-6127-8
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2018. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 36 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2018. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.
- 40 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse*, 2019. ISBN 978-3-7705-6422-4.
- 41 Dietrich Boschung; Alfred Schäfer (Hrsg.), *Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit*, 2019. ISBN 978-3-7705-6427-9.
- 42 Günter Blumberger, Dietrich Boschung (Eds.), *Competing Perspectives. Figures of Image Control*, 2019. ISBN 978-3-7705-6490-3.
- 43 Anja Bettenworth, Dietrich Boschung, Marco Formisano (Eds.), *For Example. Martyrdom and Imitation in Early Christian Texts and Art*, 2020. ISBN 978-3-7705-6526-9.
- 44 Dietrich Boschung, *Art and Efficacy. Case Studies from Classical Archaeology*, 2020. ISBN 978-3-7705-6562-7.
- 45 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Formats et fonctions du portrait – Formate und Funktionen des Porträts*, 2021. ISBN 978-3-7705-7057-7.
- 46 Thierry Greub (Hrsg.), *Revisionen des Porträts: Jenseits von Mimesis und Repräsentation*, 2020. ISBN 978-3-7705-6561-0.
- 47 Günter Blumberger, Rüdiger Görner, Adrian Robanus (Eds.), *Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik*, 2020. ISBN 978-3-7705-6535-1.
- 48 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt und soziale Distinktion – Portrait et distinction social*, 2020. ISBN 978-3-7705-6611-2.

- 49 Dietrich Boschung: **Effigies. Antikes
Porträt als Figuration des Besonde-
ren**, 2021. ISBN 978-3-7705-6619-8.
- 50 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer, Marcus
Trier (Hrsg.): **Erinnerte Macht. Antike
Herrschergräber in transkultureller
Perspektive**, 2021. ISBN 978-3-7705-
6611-2.

TAFELN



1 Grenzstele Sesotris' III. Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin



2 ›Moses erhält die Gesetze auf dem Berg Sinai‹, Altar des Nikolaus von Verdun, Stift Klosterneuburg



3 Stele des Königs ›Schlange‹ im Louvre, Paris. Um 3000 v. Chr.



4a Die Lebensgeschichte des Ahmose, aufgezeichnet in seinem Grab in El Kab, um 1480 v. Chr.



4b Der Große Buddha am Berg Le, Sichuan, 8. Jh.



5a Betende in der Gnadenkapelle von Altötting



5b Kolossalstatue im Hain des Liegenden Buddha, Sichuan, 8. Jh.



6 Statuenbasis für Funisulanus Vettonianus aus Andautonia. Archaeological Museum in Zagreb (Inv. AMZ KS-125)



7 Elogium vom Grabmal des Allieus Nigidius Maius aus Pompei



8 Vredeman de Vries, »ruyne«



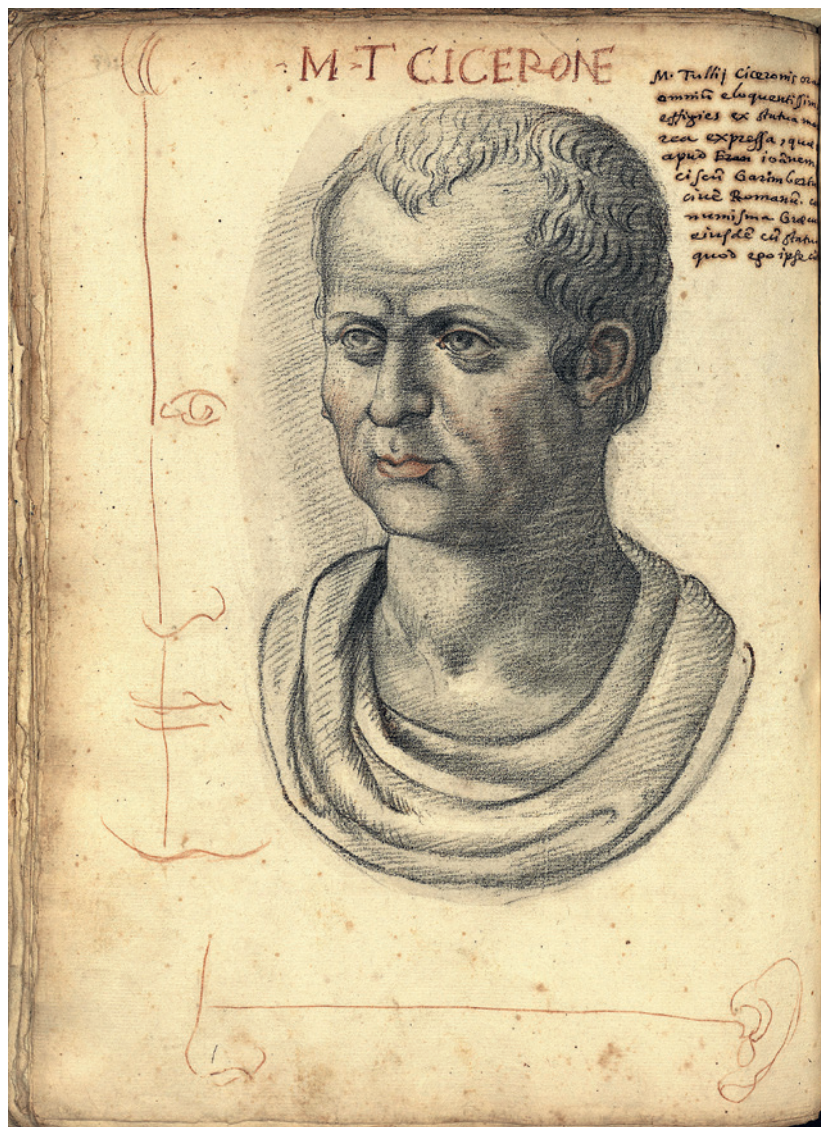
9 Der Ausstellungsraum und die Vitrinen der ersten britischen Fotoausstellung in Birmingham von 1839, wie er sich den Besuchern von Mat Collishaws Ausstellung ›Thresholds‹ im Blick durch die VR-Brille zeigt



10 Lupa Capitolina. Rom, Palazzo dei Conservatori



11 Greisenporträt auf neuzeitlicher Büste, »Consul«. Dresden, SKD Skulpturensammlung



12 ›Cicero‹ der Sammlung Garimberto, Zeichnung 16. Jh. Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59, fol. 163 v



13 ›Kleopatra‹ der Sammlung Stampa, Zeichnung 16. Jh. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum H 27-32, fol. 84



14 Amazone Mattei, »Lucretia« der Sammlung Santacroce.
Vatikan, Galleria delle Statue



15 Baldassare Mari, Apollon-Pan-Gruppe, Rekonstruktion Dresden, SKD Skulpturensammlung

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.morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie) ist Professor an der Universität zu Köln sowie Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata.

Ludwig Jäger (Sprach- und Medienwissenschaft) ist Professor i. R. am Institut für Sprach- und Kommunikationswissenschaft der RWTH Aachen University und Senior Advisor des Internationalen Kollegs Morphomata.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
KULTURELLER FIGURALEN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-7061-4



9 783770 570614