

2008

Die Naturgeschichte der griechischen Bronze

Babette Babich

Fordham University, babich@fordham.edu

Follow this and additional works at: https://fordham.bepress.com/phil_babich

Part of the [Esthetics Commons](#), and the [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

Recommended Citation

Babich, Babette, "Die Naturgeschichte der griechischen Bronze" (2008). *Articles and Chapters in Academic Book Collections*. 1.
https://fordham.bepress.com/phil_babich/1

This Article is brought to you for free and open access by the Philosophy at DigitalResearch@Fordham. It has been accepted for inclusion in Articles and Chapters in Academic Book Collections by an authorized administrator of DigitalResearch@Fordham. For more information, please contact considine@fordham.edu.

Die Naturgeschichte der griechischen Bronze im Spiegel des Lebens

Betrachtungen über Heideggers ästhetische Phänomenologie
und Nietzsches agonale Politik

von

BABETTE BABICH (New York)

Plinius der Ältere berichtet uns, daß mehrere tausend lebensgroße Bronze-
statuen „auch jetzt noch“ auf Rhodos, in Athen, in Olympia und an
anderen Orten aufgestellt seien.¹ Dies waren „Bildnisse von Menschen“
[*effigies hominum*]² oder „porträtähnliche“ Bildwerke, „die man ‚nach dem
Leben dargestellt‘“³ hatte. Die Gelehrten müssen erst noch klären, was dies
genau zu bedeuten hat, obwohl es eine umfangreiche Forschungsliteratur
über die Bezüge antiker Autoren auf diese Statuen gibt.⁴ Antike Autoren

¹ PLINIUS SECUNDUS D. Ä., *Naturkunde / Naturalis Historiae. Metallurgie*, hrsg. und
übers. von Roderick König in Zusammenarbeit mit Karl Bayer, München / Zürich: Ar-
temis Verlag 1989 (im Folgenden NK), 34.17.36. Plinius zitiert „der dreimalige Konsul
Mucianus.“

² NK 34.9.17.

³ Ebd.

⁴ Daher wird zum Beispiel Platos Charmides für seine vollkommene Schönheit am
Anfang des Dialogs gerühmt: jedermann betrachtete ihn „als ob er eine Statue“
gewesen wäre (PLATO, Charmides) und Phaedrus verspricht scherzhaft, in Delphi eine
„goldene lebensgroße Statue“ aufzustellen, für beide, sowohl für Sokrates wie für
ihn selbst (PLATO, Phaedrus 235e). Wer erinnern auch an Sokrates' Lobpreis von
Glaukon und Adeimantos, indem er sie mit denjenigen vergleicht, die Statuen
polieren (PLATO, Politeia II. 361d) und an die dem zugeordnete Bezugnahme im
„Sophistes“ zu Bildern in Spiegeln und Statuen. Wir können Platons Hinweis auf
die Kunst der Verfeinerung von Metallen (PLATO, Politikos) und die sogenannte
edle Lüge hinzufügen, die mehr ist als nur eine Anspielung auf einen spontanen
autochthonen Ursprung, sondern eher auf die unterirdische Werkstätte eines
Bildhauers: „daß all unsere Übung und Erziehung an ihnen bloße Einbildung
seien, die sie sich nur vorstellten [...] in Wahrheit wurden sie unter der Erde
modelliert und aufgezogen, während der Rest ihrer Ausrüstung hergestellt wurde“
(PLATO, Politeia III). Aristoteles spricht in Physik Buch I von einer Statue, die aus
dem Stoff der Bronze heraus ins Sein kommt; vgl. auch Phys. II, wo Aristoteles die
Unterscheidung

berichten uns, daß diese Statuen in solchem Maße *lebensähnlich* waren, daß man sie sehr oft mit lebendigen (wortwörtlich mit *atmenden*) menschlichen Wesen habe verwechseln können – der rhetorische Appell, „wie eine Statue“ zu sein, hätte dann in sich einen *reflexiven* Sinn, ein Punkt, der mit Nietzsches Nachdenken über die Bedeutung des *Agon* übereinstimmt. Gleichzeitig benötigen wir noch immer eine Untersuchung über die politischen Implikationen des Lebens in einer Stadt, die schon im voraus von einer Bürgerschaft aus Bronze und von Statuen aus anderem Material bevölkert ist.

Nun vielleicht war ein Leben unter so vielen Bronzen exakt „klassisch“ in der Quintessenz des Sinnes, den das 19. Jahrhundert diesem Ausdruck gab: ein Rosetti-artiges Leben, surreal und gelangweilt, ein Leben inmitten von „Kunst“. Wie wir unsererseits von Reklameflächen (und in geringerem Ausmaße von Schaufenstern) umgeben sind, die schöne Menschen ausstellen, junge und begehrenswerte Models, welche benutzt werden, um alles anzupreisen und zu verkaufen von Suppe über Autos und Stereoanlagen bis hin zu Luxusimmobilien, so mögen sich die antiken Griechen mit Bronze-Idealbildern ihrer Idee des Guten umgeben haben. Vielleicht diente die Wirkung vieler Statuen einer kalkulierten *erotischen* Stimulanserzeugung. Die Rolle des Begehrens scheint deutlich genug zu sein, wenn man die politische Bedeutung berücksichtigt, die dem Eros in der Antike zukam (diese Behauptung ist gut belegt und auch sehr gut analysiert).⁵ Zudem

zwischen der Bronze als Materialursache und dem Bildhauer trifft, aber auch zu dem Mann, von dem die Bronze gefertigt wird (indem er Charakteristika hinzufügt, die nicht zu vermitteln ist: indem er von seiner Blässe oder musikalischen Fertigkeit spricht, vgl. ARISTOTELES, *Metaphysik* D, 2). Und wo Aristoteles schreibt, daß „wenn irgend jemand sich am Anblick einer Statue nur aufgrund ihrer Schönheit erfreut, sich daraus notwendigerweise ergibt, daß das Original ihm angenehm sein wird.“ (ARISTOTELES, *Politik* VIII), der Punkt, den er hier hervorhebt, vererbt den repräsentativen Charakter der Statue, der hier in Rede steht (Vgl. ARISTOTELES, *Poetik* 21). Siehe Fußnote 48.

⁵ In Ergänzung zu den Studien von Eva Keuls und Kenneth Dover, nimmt Jan Elsners jüngstes Buch *Roman Eyes* seinen Ausgangspunkt von dieser konventionellen Überzeugung, die „Phantasien von (und offenkundig gemäß unseren Quellen, als Versuche) zu sexuellem Verkehr mit Statuen, die so schön sind, daß sie reale Dinge übertreffen“. Elsner fügt überdies eine Fußnote ein, worin er sich „auf die antike Literatur über *agalmatophilia* (den Vollzug der Liebe mit Statuen)“ bezieht. JAN ELSNER, *Roman Eyes*, Princeton: University of Princeton Press. 2007), S. 2. Vgl. auch, besonders wichtig, ANDREW STEWART, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press 1996) ebenso wie KARIN MOSER VON FILSECK, *Kairos und Eros. Zwei Wege zu einem Neuverständnis griechischer Bildwerke*, Bonn: Habelt 1990. In Hinsicht auf den Problemzusammenhang von Eros und Stadt danke ich Andrew Stewart dafür, daß er meine Aufmerksamkeit auf R.R.R. SMITH, *Pindar, Athletes, and the Early Greek Statue Habit*, in: Simon Hornblower und Catherine Smith (Hrsg.), *Pindar's Poetry, Patrons and Friends*, Oxford: Oxford University Press 2007, S. 83–139 gerichtet hat, in Ergänzung zu TONIO

ist es möglich, im Geiste von Nietzsches pädagogischen Reflexionen über den *Agon*, daß Statuen anderen politischen Zwecken dienen, nicht nur als Vorbilder, sondern zur Verteidigung: ob als Lockvogel, um einen Feind zu täuschen⁶ oder als ein riesiges Schachbrett, als lebende Schilde, die eine statische Phalanx bilden, oder und schließlich als eine schon vollständig verfügbare Bronzeressource für Schilder, Schwerter und Rüstung.⁷

Doch was ist ein Ding? Der Mensch hat bisher das Ding als Ding so wenig bedacht wie die Nähe. Als der Selbststand eines Selbständigen unterscheidet sich das Ding von einem Gegenstand. Ein Selbstständiges kann Gegenstand werden, wenn wir es vor uns stellen, sei es im unmittelbaren Wahrnehmen, sei es in der erinnernden Vergegenwärtigung.

Heidegger, *Einblick in das, was ist*

1. Vergegenwärtigung

Die folgende Untersuchung folgt der Tradition phänomenologischer Reflexion über – insbesondere – historische Gegenstände. Dies wird den Gestus einer gestimmten oder besorgten Intentionalität oder Überlegung in sich schließen, die für Heidegger den „*existenzialen Sinn einer Vergegenwärtigung*“ hat. Indem er dies in ‚Sein und Zeit‘ sagt, spricht Heidegger von *Vergegenwärtigung*: einem Gegenwärtig-Machen, einer Re-präsentation oder einem Zum-Angesicht-bringen, immer als eine Modalität von *Gegen-*

HÖLSCHER, Images and Political Identity: The Case of Athens, in: D. Boedeker und K. Raafaub (Hrsg.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth Century Athens*, Cambridge: Harvard University Press 1993, S. 153–183, und, mit Bezug auf die Rolle des Eros und der Jagd, vgl. ALAIN SCHNAPPS, *Le chasseur et la cité: chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris: Albin Michel 1996. Siehe ferner Norman Brysons’ Lacanianische Studien zur Kunstgeschichte als einen philosophischeren Zugang und siehe, in breiterer Perspektive: ALEXANDER NEHAMAS, *Only a Promise of Happiness*, Princeton: University of Princeton Press 2007.

⁶ Im modernen Zeitalter der persönlichen Angst und städtischen Anonymität können Konsumenten, die alleine leben, lebensgroße „Gefährten“ kaufen, nicht als aufblasbare Mädchenpuppen für erotische Zwecke (die „Begleiter“, von denen hier die Rede ist, sind vergleichsweise nichtssagende männliche Figuren), sondern, um sie im Fenster zu platzieren, so daß der Eindruck erweckt wird, daß sie an einem Küchentisch sitzen oder auf dem Beifahrersitz, was einem den Eindruck gibt, daß man zuhause nicht alleine ist oder nicht alleine Auto fährt.

⁷ Bronze kann so einfach eingeschmolzen und wiederverwendet werden, daß dieses letzte überaus wahrscheinlich erscheint. Dies bedeutet tatsächlich, ob mit oder zwar ohne Absicht, daß Bronzestatuen immer als solche Materialressourcen *funktionierten*, in diesem Fall ein vollkommenes Patent: ein stehender Vorrat oder Reserve.

wärtigung, „in der die Überlegung etwa das Unzuhandene besichtigt“.⁸ In diesem Sinne ist er in der Lage, das Augenmerk auf die Gegenwärtigung als solche zu legen, indem er betont, daß sich die Vergegenwärtigung also nicht auf „bloße Vorstellungen“ bezieht. Heidegger spricht von dem *Gegenwärtigen* oder Gegenwärtig-Machen von Dingen oder Kunstwerken (auch von ‚Zeug‘) als einer Weise des Umganges mit Dingen als Dingen, Dingen als solchen, und das bedeutet als eine selbst-ständige Präsenz in der Welt: „Als der Selbststand eines Selbständigen unterscheidet sich das Ding von einem Gegenstand. Ein Selbständiges kann Gegenstand werden, wenn wir es vor uns stellen, sei es im unmittelbaren Wahrnehmen, sei es in der erinnernden Vergegenwärtigung“.⁹ Wenn *Gegenwärtigen* wiedergegeben werden könnte als sinnliches Wahrnehmen, so hat *Vergegenwärtigung* mit aufs neue gesammelter oder vorgestellter Wahrnehmung zu tun, sie ist also: Repräsentation oder anders, in Heideggers ungleich mehr um die Sache besorgten Begriffen, gesagt: ein Verwickeltsein in das, was war und daher nicht gegenwärtig oder doch im übrigen abwesend ist, wobei es so vorgestellt wird, *wie* es wäre, wenn es uns denn präsent wäre und wenn wir unsererseits verfügbar wären für solch ein bedeutsames Verwickeltsein.

Indem er „die archäologische Ausgrabung“¹⁰ als Beispiel einer solchen bedeutungsvollen Überlegung oder *Vergegenwärtigung* nimmt, macht sich Heidegger eine spezifische kunsthistorische Reflexion zunutze, indem er das Beispiel von „im Museum aufbewahrte(n) ‚Altertümer(n), Hausgerät

⁸ MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen: Mohr Siebeck 1927 u.ö., § 29, S. 412, S. 359. Hier zitiert als SuZ mit der entsprechenden Seitenzahl. Auch Eugen Fink hat über *Vergegenwärtigung* unter Berücksichtigung auf Einbildungskraft und Gedächtnis geschrieben. Dieser Begriff von *Vergegenwärtigung* ist auch herauszuhören in Eugen Finks *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (1930), Teil seiner Inauguraldissertation von 1929 in Freiburg, zuerst veröffentlicht im *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* und in EUGEN FINK *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1966. Fink hat Maurice Merleau-Ponty in Fragen der Ästhetik beeinflussen können ebenso wie Jan Patočka und durch ihn Jacques Derrida. Vergleiche auch: DIETER JÄHNIG, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln: DuMont Schauberg 1975).

⁹ MARTIN HEIDEGGER, *Das Ding*, in: DERS., *Bremer und Freiburger Vorträge*, Gesamtausgabe Band 79, hrsg. von Petra Jaeger, Frankfurt a.M.: Klostermann 1994, S. 5–21. (original: 1949), hier S. 5. Man vergleiche für eine nützliche Erörterung des Gegenstandscharakters von Dingen als Dingen, „das Dingliche, das in sich stehen bleibt“, GÜNTER FIGALS *Freiburger Antrittsvorlesung: Die Gegenständlichkeit der Welt*, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*, Band 3, Tübingen: Mohr Siebeck 2004, S. 123–136. Figals Thema der Erörterung ist eine Reminiszenz an die Schlußfolgerung von Hans-Georg Gadamer's Anspielung auf Hölderlin und Goethe in seiner Schrift *Die Aktualität des Schönen*.

¹⁰ HEIDEGGER, SuZ, S. 358.

zum Beispiel“, heranzieht und fragt: „mit welchem Recht nennen wir dieses Seiende geschichtlich, wo es doch nicht vergangen ist?“¹¹ Es ist nicht ihre Zerbrechlichkeit, ihr ruinenartiger Charakter, denn diese Brüchigkeit setzt sich selbst im Museum fest – und dessen wird sich der Besucher sehr wohl bewußt, unter all den Klimakontrollen und warnenden Schutzmaßnahmen des Museums. Noch liegt es daran, daß sie nicht mehr gebraucht werden, denn selbst wenn sie gebraucht würden, hätten sie diese selbe Qualität (die Benjamin eine Aura nannte und die Heidegger hier in den Begriffen von Welt und Zeit erforscht). Was Vergangenheit ist, das erweist sich als eine vorbeigegangene *Welt*, „innerhalb deren sie, zu einem Zeugzusammenhang gehörig, als Zuhandenes begegneten und von einem besorgenden, in-der-Welt-seienden Dasein gebraucht wurden. Die *Welt* ist nicht mehr“.¹² Daher: „Die noch vorhandenen Altertümer haben einen ‚Vergangenheits‘- und Geschichtscharakter auf Grund ihrer zeughaften Zugehörigkeit zu und Herkunft aus einer gewesenen Welt eines da-gewesenen Daseins. Dieses ist das primär Geschichtliche.“¹³

Und gerade diese Geschichtlichkeit ist unser Thema.

2. Dädalus als Vorfahr des Sokrates

Dädalus, der Erfinder, ist uns aus der tragischen Geschichte von Ikarus bekannt. Leser Platons kennen ihn auch als Bildhauer mit einem einzigartig fantastischen Erbe; mithin beansprucht ihn Sokrates als Vorfahr, eine Genealogie, die konsistent in Platons Dialogen aufrechterhalten ist.¹⁴ Tatsächlich war Sokrates so wie Dädalus ein ausgebildeter Künstler, und Euthyphro klagt ihn an, die selbe Virtuosität darin zu haben, mit Argumenten zu betrügen wie sein Vorfahr mit seinen bewegten Statuen seine Kunden betrog.¹⁵ Sokrates erwiderte, daß eine solche Kraft, die Worte [*Logoi*] von anderen zu verdrängen, allzu fabulös wäre, um wahr sein zu können. Während Dädalus „nur seine eigenen Erfindungen dazu brachte,

¹¹ HEIDEGGER, SuZ, S. 380.

¹² HEIDEGGER, SuZ, S. 380.

¹³ HEIDEGGER, SuZ, S. 380–381.

¹⁴ Über Plato hinausgehend, sagt uns Pausanias, daß Sokrates die Figuren des Hermes und der Grazien auf der Akropolis geschaffen habe. Xenophon seinerseits legte nahe, daß es diese Erfahrung eines Techniten war, die Sokrates dazu brachte, den Bildhauer Kleiton anzusprechen, daß er der inneren Form der Seele erlauben sollte, durch die äußere Gestalt des Leibes zu leuchten. Eine weitere Studie, die sich nicht mit Skulptur befaßt, verdient in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit: INDRA KAGIS MCKEWN, *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*, Cambridge: MIT Press 1993.

¹⁵ PLATO, Menon 97d–98a.



Abbildung 1: Kouroi, Kleobis und Biton. 1,976 m. 600–575 v. Chr. Delphi. Archaeological Museum, Delphi, Greece. Fotorechte: Borromeo / Art Resource, NY.

sich zu bewegen“, würde Sokrates – darin ein Schattenbild des Barons von Münchhausen – die Macht haben „auch jene von anderen Menschen zu bewegen“.¹⁶

Was im Kielwasser dieser Platonischen Mystifizierung interessant ist, ist Diodors entmystifizierende (sehr aufgeklärte und damit wahrhaft ‚moderne‘) Analyse der Präzision, die der technischen Fertigkeit des berühmten¹⁷ Bildhauers eigen ist. „Dädalus war ein Athener von Geburt und er war bekannt als ein Nachkomme des Clans der Erechthiden, denn er war der Sohn von Metion, dem Sohn von Eupalamus, dem Sohn des Erechtheus [...] In der Bildhauerkunst übertraf er alle anderen Männer so sehr, daß spätere Generationen über ihn die Geschichte erfanden, daß die Statuen, die er gemacht hätte, so wie ihre lebenden Vorlagen seien [μυθολογήσαι περὶ αὐτοῦ διότι τὰ κατασκευαζόμενα των ἀγαλμάτων ὁμοιώτατα τοῖς ἐμψύχοις ὑπάρχει]; sie konnten sehen, sagten sie, und gehen und, mit einem Wort: sie führten

¹⁶ PLATO, Euthyphron 11d.

¹⁷ ‚Berühmt‘ ist, dies sich hier zu vergegenwärtigen, erscheint als hilfreich, auch als *mythisch* zu übersetzen. Doch ist es manchmal nötig, um der Wissenschaft willen, wie uns Nietzsche erinnert, die Entmystifizierung selbst zu entmystifizieren.



Abbildung 2: Speerwerfer des Polykleitos; moderne Rekonstruktion von Georg Roemer (nach Polykleitos 440 BCE): Bronze-Zusammensetzung, 2 m. München, Zerstört 1944. Fotorechte: Foto Marburg / Art Resource, NY.

jede körperliche Funktion aus, so daß die Werke seiner Hände lebendige Wesen zu sein schienen [ἐμψυχον ζῶον]¹⁸.

Daher ist, ebenso wie der Myron zugeschriebene Diskuswerfer, der Speerwerfer (Doryphoros) des Polykleitos (Abbildungen 2, 3, 4, 5) eine eingefrorene Studie von ‚Bewegung‘. So weit entfernt von wirklicher Bewegung – Sehen und Gehen und jedenfalls das Aussehen, „lebender Wesen“ zu bieten – sind, so erklärt Diodor, Dädalos’ Statuen, wie es von den fixierten Posen der früheren Statuen (man betrachte als Beispiel die *kouroi* auf der Abbildung 1): ‚mit geschlossenen Augen und Händen, die nach unten hängen und an ihren Seiten kleben‘¹⁹ zu der erfindungsreichen Stilisierung (gemäß der logischen Konsequenz des Arguments) der Statuen

¹⁸ Diod. IV. 76. DIODOROS SICULUS, *Library of History*, Bücher IV.59–VII, C.H. Oldfather, übers., Cambridge: Cambridge Massachusetts 2000 [1939]. Apollodorus (*Library*, B–15.8–9) schreibt, daß „Daidalos der Sohn von Eupalmos ist, Sohn des Etion und der Alkippe“ und er nennt ihn den „besten Bildner und ersten Erfinder von Statuen.“ [Anm. d. Übersetzers: Griechische Zitate werden hier nach dem Original von mir ins Deutsche übertragen. H.S.]

¹⁹ Diod. IV. 76.

ist, die nun als ‚Dädalianisch‘ gelten, die also in ihrem Stil charakterisiert sind durch ‚offene Augen und frei stehende, voneinander getrennte Füße und ausgestreckte Arme‘.²⁰ In diesem Kontext ist es relevant, sich Alice Donohues Warnung vor kunsthistorischen Analysen ins Gedächtnis zu rufen, die sie in ihrer Diskussion der modernistischen Annahmen von einer evolutionären Entwicklung zwischen den nicht-bildlichen Xoana [ξόανα] (dem ‚hölzernen oder nicht-verbildlichenden Charakter von Holzstatuen) und so viel ‚progressiverer‘ Formen vorträgt, die zu *repräsentativeren* Statuen hin fortschreiten würden.²¹

Daher ruft das Standardbild, mit dem so viele kunsthistorische Diskussionen der griechischen Revolution in der Skulpturenkunst traditionell beginnen, den archaischen *Kouros* herauf, um am Objekt eine Exemplifizierung des berühmten Ausgangs von der säulenhaften Strenge hin zu der (stilisierten) Bewegtheit und Lebensflexibilität zu geben. (In diesem Sinn sind Studenten aufgerufen, die Figuren 1 und 2 einander zu kontrastieren). In diesem sehr konventionellen oder gar allegorischen Sinn wird die sogenannte ‚Bewegung‘ von Dädalus-Statuen in einer Weise erklärt, die nun den Leser seit annähernd zweitausend Jahren als nichts anderes denn eine bloße Redefigur vertraut ist. Auf diese Weise versteht der Leser, daß, wenn die alten Griechen schreiben, daß ein Bildhauer seinen Statuen die Macht der Bewegung gab, sie dann nicht (wirklich) meinten, daß sich ihre Statuen bewegen würden. Man hat dementsprechend angenommen, das unzweifelhaft metallische Aussehen moderner Bronzen vorausgesetzt, daß antike Autoren in ähnlicher Weise bildhaft figurativ sprachen, wenn sie bestätigen, daß solche Bronzestatuen den ‚Anschein‘ des Lebens zu haben schienen.²²

Wie andere griechische Statuen (von Rindern oder von Pferden, oder von geflügelten Sphinxen oder Greifen) wirkten diese lebensgroßen und lebensähnlichen Statuen auch, wie ich schon festgehalten habe, kraft ihrer

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. A.A. DONOHUE, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta: Scholars Press 1988. Die Vorannahmen, die in die Konvention des „stilistischen Fortschritts“ eingebaut sind, sind Thema ihres jüngsten Buches *Greek Sculpture and the Problem of Description*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.

²² Jean Charbonneau ruft eine direkt repräsentative Tradition ins Gedächtnis, wonach von einer Statue, die „ein demütiges junges Mädchen“ darstellte, gesagt wurde, „daß sie ein mehr oder weniger unmittelbares Portrait eines lebenden Modells“ sei, JEAN CHARBONNEAU, *Archaic Greek Art*, London: Thames and Hudson 1971, S. 249. Charbonneaux’ Zitat ist der Ausgangspunkt für MARY STIEBERS Studie über antiken Realismus, *The Poetics of Appearance in the Attic Korai*, Austin: University of Texas Press 2004. In diesem Fall muß man erwägen, daß die kunsthistorische Tendenz, die die Römer oder die hellenisierten Griechen und zeitweise die Ägypter für die Urheber realistischer Darstellung hält, doch nicht die Griechen, die natürlich dem Idealismus zugeneigt gewesen seien.

bloßen Vielzahl. Nicht nur in Gärten und Höfen waren Statuen, insbesondere Bronzestatuen, aber auch Statuen in Holz, Marmor und Terrakotta (und manchmal Kombinationen einer Vielfalt von Materialien) überreichlich vorhanden, auf öffentlichen Plätzen ebenso wie in privaten Besitzungen. Man konnte sie an den Pforten finden, auf den Mauern, als Begrenzungen von Stadtbezirken, auf dem Markt, vor und auf den Stufen der Tempel und darin und gemeinsam mit Reliefs, *über* dem großen Mysterium, das das Mysterium der Tempel selbst ist.²³

Und die Römer kopierten auf eine sehr berühmte Weise diese selben griechischen Statuen, wie um die Standarderzählung der Kunstgeschichte zu wiederholen (eine Geschichte, von der traditionell angenommen wird, daß sie eine Geschichte der Dekadenz ist, insbesondere, wenn wir Nietzsche angesichts Nietzsches Deutung des Hellenismus der Alexandriner glauben), sie kopierten sie nicht nur in Bronze, sondern in Marmor nach römischer Mode, weil solche Nachbildungen ganz exakt in Marmor gemacht werden konnten,²⁴ so daß man die Auffassung vertreten kann, daß sie das in höchstem Maße ‚reine‘ Ideal der stillen und edlen Größe fixiert und dazu die Farbe weiß tief in unsere Imagination eingegraben hätten. Dies ist, wie Nietzsche sagen würde, noch Unerfahrenheit und Irrtum, doch kein Fehler hatte einen so schwer abzubauenen Einfluß. Obwohl wir mittlerweile viel mehr Evidenzen für die Farbigkeit haben, hat die weiße Farbe, namentlich die des weißen Marmors, bis heute als das Bild Griechenlands überdauert. Im Jahr 1870 warnte Nietzsche vor der klassizistischen

²³ Diese Tempel sind wieder ein anderes Problem, wie es auch die monumentalen Darstellungen der Gottheit und andere kolossale Statuen und die fundamentalen technischen Fragen sind, die uns nach wie vor herausfordern. Nicht nur sind wir nicht in der Lage, das Parthenon heute mit antiken Techniken nachzubauen, sondern, woran uns Manolis Korres erinnert, selbst mit modernen Maschinen und Techniken könnte es nicht in der Zeit errichtet werden, die für seine Originalkonstruktion aufgewendet werden mußte. Vgl. MANOLIS KORRES, *The Stones of the Parthenon*, Oxford: Oxford University Press 2000. Siehe auch Jähnig Fußnote 149 unten.

²⁴ Vgl. MARGARETE BIEBER, *Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York: New York University Press, 1977 ebenso wie BRUNHILDE RIDGWAY, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, Jerome Lectures 15, Ann Arbor 1984. Charbonneau, der eine Analogie mit den Etruskischen Techniken (ebenso wie zu den europäischen Bronzeschmieden der Renaissance) zieht, um herauszuarbeiten, daß die Methode des indirekten verlorenen Wachsabdrucks („*cire perdue*“ [Abdruck im Negativ]) die Bewahrung (und Wiederbenutzung) des originalen Modells erlaubt, erinnert uns auch daran, daß die Griechen selbst Bronzestatuen in Stein kopierten. Vgl. CHARBONNEUX, *Greek Bronze*, trans. Katherine Watson, New York: Viking Press 1962, S. 30 und 32ff. Vgl. im Blick auf eine Diskussion der römischen Bronzekopien, CAROL MATTUSCH, *The Bronze Torso in Florence: An Exact Copy of a Fifth-Century B.C. Greek Original*, in: *American Journal of Archeology*, Vol. 82, No. 1. (Winter 1978), S. 191–204.

Tendenz, „das Hellenische ueber[zu]hellenisiren und ein Kunstwerk uns aus[zu]denken, das nirgends in aller Welt eine Heimat hat“.²⁵ Die Tendenz dessen, was damals Nietzsche Überhellenisierung nannte, ist heute kaum überwunden; obwohl jeder Klassizist und jeder Kunsthistoriker sagen wird, daß es wohlbekannt sei, daß Statuen farbig bemalt waren, sind sie in großer Schwierigkeit, wenn sie näher darstellen sollen, was sie damit überhaupt meinen. Ihnen fehlt nämlich nichts weniger als die Fähigkeit zu einer Heideggerschen *Vergegenwärtigung* solcher Farben – gar nicht zu reden von dem Bewandtniszusammenhang solcher Farben und der Kleidung, die dadurch repräsentiert wird. Tatsächlich beginnt Brunilde Ridgway ihre Besprechung des Museumskatalogs der Münchner, Kopenhagener und römischen Ausstellung, der betitelt ist *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, mit der folgenden Bemerkung: „Nicht nur versäumen es Museen und Ausstellungen hinreichend die Rolle der Farbe für die antike Skulptur und Architektur zu betonen, offensichtlich ignorieren oder bestreiten bis heute viele Archäologen noch immer die Wirklichkeit ihrer Einführung.“²⁶

Die Gewohnheit, griechische Bronzen in Stein zu kopieren, hat eine lange Geschichte von Griechenland bis Rom und selbst bis auf den heutigen Tag, in Gips oder Bronzemischung, wobei ein spezifischer Fall an der eindrucksvoll verschiedenen Ansicht der nun zerstörten Rekonstruktion in Bronzemischung (Abb. 2) von Polykleitos meistkopierter Originalbronze Doryphoros, dem Speerwerfer, zu betrachten ist. Die Tradition der Reflexion über den Kanon, der durch eine solch exemplarische Kopierpraxis bereitgestellt wird, kann vielleicht am besten verdeutlicht werden, wenn man sich auf den Doryphoros beruft; vielleicht die Ikone (zumindest die sinnbildlichste) dieses Kanons: Exemplare davon kann man in Neapel (aufgefunden in Pompei, Abbildung 4) und Rom (Abbildung 3, in Trastevere gefunden), ebenso wie in Minneapolis sehen (Abbildung 5, in den frühen 1930er Jahren im Meer nahe der italienischen Küste gefunden)²⁷ und Gips-

²⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Das griechische Musikdrama*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 1, Berlin: de Gruyter 1980, S. 518. Die Kritische Studienausgabe wird im Folgenden zitiert als KSA.

²⁶ Vgl. RIDGWAYS Besprechung von VINZENZ BRINKMAN, RAIMUND WÜNSCHE (Hrsg.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München in Zusammenarbeit mit der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen und den Vatikanischen Museen Rom*, München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 2004, *Bryn Mawr Classical Review*, 2004.08.07.

²⁷ Siehe weiter HUGO MEYERS Erörterung: *A Roman Masterpiece: The Minneapolis Doryphoros*, in: Warren G. Moon (Hrsg.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, Madison: Wisconsin 1995, S. 65–115, hier S. 65. Meyer bezieht einen nützlichen Vergleich von Kopien, die „Jahrhunderte nach dem Original gemeißelt“ wurden, um über „Tradition und ihre Auflösung“ zu reflektieren.



3: Vatikanisches Museum, Rom.



4: Museo Archeologico Neapel, 2,12 m.



5: Minneapolis. Institut der Künste, 1,98 m.

Abbildungen 3–5: Der Doryphoros des Polykleitos, Marmorkopien 450–440 v. Chr. Fotorechte: Scala / Art Resource und Minneapolis Museum of Art.

kopien, die in Lyon, Göttingen,²⁸ Tübingen und in München zu sehen sind, einschließlich der Neuerrichtung jener Statue, die in München im Jahr 1944 zerstört worden ist (Abb. 2).

3. Bewegte Statuen

Meine Argumentation kreist hier nicht um die Behauptung, daß Daedalus' Statue sich wirklich bewegte. Allem zuvor ist es wichtig festzuhalten, daß Pindar diese Möglichkeit in seiner siebten *Olympischen Ode* (für Diagoras von Rhodos, Sieger im Faustkampf, 464 v. Chr.), beglaubigt – indem er auf ‚Werke‘ anspielt, die die Straßen kreuzen: ‚wie Wesen, die lebten und sich bewegten [ἔργα δὲ ζωῶσιν ἔρπον-τεσσί θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον].²⁹

²⁸ Die Sammlung der Göttinger Universität ist online: <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/pages/>.

²⁹ PINDAR, *The Odes of Pindar*, übers. John Sandys, Cambridge: Harvard University Press 1915, Ode VI.52. Sandys erklärt ebd. S. 71, daß Pindar ‚auf die mythischen

In Ergänzung zu Pindar rufen wir uns Nietzsches wiederholte (und melancholische) emphatische Betonung ins Gedächtnis, daß die Griechen bereits im Besitz der technischen Kenntnisse gewesen seien,³⁰ die für die mechanische Erfindung der lebensgroßen Automaten erforderlich waren, welche Descartes im 17. Jahrhundert so sehr inspirierten.³¹ Wenn man sich

Telchines“ anspielt, „die Zauberer von Rhodos, die in Messing und Eisen *arbeiteten* und Bilder von den Göttern“ machten. J. Douglas Bruce legt eine andere Übersetzung nahe: „Kunstwerke wie lebende und sich bewegende Wesen, gewohnt auf ihren Straßen herumzugehen.“ J. DOUGLAS BRUCE, *Human Automata in Classical Tradition and Medieval Romance*, in: *Modern Philology*, Vol. 10, No. 4 (April. 1913), S. 511–526, hier S. 513, Wilhelm Christ zur Unterstützung zitierend, der in seiner Edition von Pindar (1896) auf Homers Beschreibung von „Gehilfen aus Gold: mit dem Anschein lebender Dienstmädchen“ hinweist (HOMER, *Ilias* XVII ff.), die Hephaistos halfen. W. J. VERDENIUS, *Pindar's Seventh Olympian Ode. A Commentary*, Amsterdam: North Holland Publishing Co. 1972), stimmt mit dem Gedanken der Bewegung überein und gibt uns die Variante: „sie gingen ihren eigenen Weg“ und kürzlich hat uns M. WILLCOCK, *Pindar. Victory Odes. Olympians 2, 7 u. 11, Nemeische Ode 4, Isthmian 3, 4 u. 7*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, „Figuren wie lebende und sich bewegende Dinge, die die Straßen entlang gingen“. Patrick O'Sullivan erhebt dagegen Einwände und besteht auf der standardisierten und deflationären Übersetzung von κέλευθοι φέρον in der Bedeutung, daß die Statuen ganz einfach „entlang der Straßen“ aufgestellt wurden. O'Sullivan stimmt zu, daß, wenn er den „lebensähnlichen Charakter“ der Statuen, die von den „Kunsthandwerken von Rhodos“ gefertigt wurden, benenne, Pindar genau das Gegenteil meine (eine solche Argumentation verfängt indes nicht bei der Lektüre von Pindar: „Indem er uns sagt, daß diese Werkmeister Werke *ähnlich* lebendigen Kreaturen erzeugen [ζωοῦσιν ἐρόντεςσι θ' ὁμοίᾳ] unterstreicht Pindar subtil die Tatsache, daß diese Wesen nicht lebten und sich nicht bewegten“ Der alle Schwierigkeiten ausräumende Gebrauch der Disjunktion ist hübsch: Nicht zu leben geht einher mit nichts sagen. PATRICK O'SULLIVAN, *Pindar and the Statues of Rhodes*, *Classical Quarterly* 55/1 (2005), S. 96–104.

³⁰ „Alle Voraussetzungen zu einer Gelehrten Cultur, alle Wissenschaftlichen *Methoden* waren bereits da ... die Naturwissenschaft, im Bunde mit Mathematik und Mechanik, war auf dem allerbesten Wege“, FRIEDRICH NIETZSCHE, *Der Antichrist*, § 59, vgl. KSA 1, S. 80, S. 813, KSA 8, 23 [8], S. 405, usw.

³¹ Derek de Solla Price bemerkt daß Descartes selbst geplant hätte, „einen tanzenden Mann, eine fliegende Taube [wie die mechanische Taube, die Archytas von Tarent zugeschrieben wird], und einen Spaniel zu fertigen, der einen Fasan jagte. Die Legende will außerdem, daß er einen hübschen blonden Automaten, namens Francine bildete.“ S. 23 in: Price. Siehe dazu MANFRED TIETZEL, *L'homme machine. Künstliche Menschen in Philosophie, Mechanik und Literatur, betrachtet aus der Sicht Wissenschaftstheorie*, in: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* XV/1 (1984), S. 34–71 sowie das Sammelwerk KLAUS VÖLKER (Hrsg.), *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Humunculi, liebende Statuen und Androiden*, Carl Hanser Verlag: München 1971. Siehe auch LIESELOTTE SAUERS sehr umfangreiches Werk: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstlerische Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, Bonn: Bouvier 1983. Darüber hinaus hat HORST BREDEKAMP das Thema in eine andere und sehr wirkungsvolle Richtung in den Blick genommen in seinem Buch: *Antikensucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin: Klaus Wagenbach 1993.

gerne von Erzählungen über mechanische oder tanzende Puppen (man denke an Offenbachs *Hoffmann's Erzählungen*) amüsieren läßt oder vom Abflug (und der Wiederkehr!) des Holzadlers, der von Regiomontanus [Johannes Müller von Königsberg] hergestellt wurde oder von [Jacques de] Vaucansons mechanischer Ente oder automatischem Flöten-Spieler, so geht die technische Tüchtigkeit der Griechen weit über das hinaus, was in den Erzählungen von dem berühmten Antikythera-Mechanismus berichtet wird: einem komplexen, vermutlich uhrwerkhaften Mechanismus, samt maschinellen Zahnrädern, alles vermutlich entworfen, um das kosmische Jahr zu verzeichnen, in Bronze gestaltet, und sehr romantisch aus dem Sand der Geschichte zurückgewonnen.³²

Jenseits der phantastischen Verlockung von Daedalus' wandernden Statuen und diesseits der Debatten über Pindars Anspielungen auf solche Wunder,³³ habe ich die hermeneutische Phänomenologie beschworen, da sie vielleicht die einzig wirklich geeignete Methode der Ästhetik ist, das heißt in diesem Fall: geeignet für die Befragung der Rolle der Statue im antiken Griechenland.

Heidegger selbst gibt die folgende hermeneutische Erklärung der Phänomenologie in Begriffen ihrer Griechischen Etymologie: „Phänomenologie sagt dann: ἀποφαίνεσθαι τὰ φαινόμενα: Das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen. Das ist der formale Sinn der Forschung, die sich den Namen Phänomenologie gibt. So kommt aber nichts anderes zum Ausdruck als die Maxime: ‚Zu den Sachen selbst!‘“.³⁴

Eine phänomenologische Analyse betrifft das, was sich selbst in sich selbst zeigt,³⁵ doch weil dies verstrickt ist in Schein und Irrtum und auch in das, was wir zu sehen versäumen, ist die Phänomenologie an ihrem Grund eine Methode, ja die Wissenschaft *des Acht-Gebens*. Der Fokus dieses Acht-Gebens ist das ‚Sehen lassen‘, wo zum größten Teil das, was zu sehen ist, jenes ist, das sich nicht selbst im Manifesten bekundet, sondern „zumeist *verborgen*

³² Die jüngsten Technologien sind jeweils geeignet, diesen Plan zu beleuchten. Die frühen Forschungen von Price setzten Röntgenbilder ein, wovon in einem illustrierten Artikel über die Erfindung berichtet wird: PRICE, An Ancient Greek Computer, in: The Scientific American (June 1957), S. 60–67. Jüngste Artikel nehmen modernere Methoden der Detektivwissenschaft auf, wie MRI-Technologien als sie Price zur Verfügung gestanden hatten. Verblüffenderweise lassen die neuen Technologien noch immer die Frage nach der Rekonstruktionsfunktion des Mechanismus offen und bieten Schlußfolgerungen, die denen von Price ähnlich sind.

³³ Siehe oben, Fußnote 29.

³⁴ HEIDEGGER, SuZ, S. 34.

³⁵ HEIDEGGER, SuZ, S. 28.



Abbildung 6: Talos, gefangen von Castor und Pollux, Rote Lehmfigur, 5. Jahrhundert v. Chr. Apulisch. Museo Jatta, Ruvo di Puglia, Italy. Fotorechte: Scala / Art Resource, NY.

ist, aber zugleich etwas ist, was wesentlich zu dem, was sich zunächst und zu-
meist zeigt, gehört, so zwar, daß es seinen Sinn und Grund ausmacht“.³⁶

Aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte erfahren wir, daß es „eine phänomenologische Tatsache“ sei, „daß das Bild zurück schaut, daß es mit Erfolg die Wirkung eines Blicks in Gang bringt.“³⁷ Dies stimmt überein mit der Erläuterung der phänomenologischen Ästhetik, die weiter oben zitiert wurde, denn Heidegger erinnert uns auch daran, daß Phänomenologie als ein formaler Ausdruck „primär einen *Methodenbegriff* [bedeutet]. Er charakterisiert nicht das sachhaltige Was der Gegenstände der philosophischen Forschung, sondern das *Wie* dieser“.³⁸

Dieses ‚Wie‘ entspricht für Heidegger sowie für den Philosophen und Pädagogen, Eugen Fink der reflexiven Frage, und ein großes Thema ist

³⁶ HEIDEGGER, SuZ, S. 35.

³⁷ RAINER MACK, Facing Down Medus (An Aetiology of the Gaze), in: Art History, Vol. 25, No 5 (2002), S. 570–604, hier S. 571. Mack bietet eine provokativ psychologische Erkundung der Fähigkeit der Medusa, erstarren zu lassen, eine Betonung, die nicht irrelevant ist, auch wenn sie sich von der Annäherung unterscheidet, die ich hier wähle. Vgl. auch JEAN-PAUL VERNANT, Death in the Eyes: Gorgo, Figure of the Other, in: Froma Zeitlin (Hrsg.), Mortals and Immortals, Princeton: Princeton University Press 1991, S. 111–138.

³⁸ HEIDEGGER, SuZ, S. 27.

damit gewonnen, das wir nun gleich aufzuwerfen haben – oder: das wir zu sehen beginnen – die Frage der Griechischen Bronze *als eine Frage*.

4. Einnehmende Statuen

Die Griechen statteten ihre Statuen anscheinend mit der Fähigkeit aus, mit Vorübergehenden (oder mit dem Bildhauer) selbst zu interagieren. Dies ist eine Frage der Form und nach Aristoteles, mit Phidias' Selbstbildnis im Schild in seinem Bildwerk der Athena als Beispiel, eine Frage der Technik nach dem Muster eines Schlußsteins.³⁹ Und in einem Sinne ist es auch eine Frage der Stimme.⁴⁰ Dazu ist es eine Frage von Bewegung und, noch weiter verbreitet, einer erotischen Verlockung, und es ist dieser erotischen Aspekt, der vor allem in den letzten Dekaden gefeiert wurde – oder den letzten Jahrhunderten, um mich auf Winckelmanns Inauguration der Kunstgeschichte und derer, die wir weiter unten diskutieren werden, zurückzubeziehen.⁴¹ Diese Fähigkeit zur Wechselwirkung findet auch explizit Ausdruck in Inschriften auf dem Sockel (und manchmal auf der Statue selbst): denn selbst wenn Daedalus' Technik des Hermes oder der merkurische Plan fehlt: würde die Statue – in einer mündlichen Kultur, in der die Fähigkeit des Lesens dem Singen vom Blatt vergleichbar ist und eine Inschrift zu lesen unvermeidbar bedeutet, sie laut zu lesen⁴² – zu den Passanten *sprechen*.⁴³

³⁹ ARISTOTELES, *Mirabilia*, 155.

⁴⁰ Daedalus, so wird uns erzählt, ersann einen von Quecksilber angetriebenen Mechanismus, um seinen Figuren die Fähigkeit des Sprechens zu geben.

⁴¹ Siehe als Beispiel mit Schlüsselbedeutung: ANDREW STEWART, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press 1997. Zu Winckelmann vgl. ALEX POTTS, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of History*, New Haven, Yale University Press 1994 und SIMON RICHTER, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moriz, Goethe*, Detroit: Wayne State University Press 1992. Vgl. in einer außerordentlichen und kritisch unterschiedlichen Akzentuierung, DONOHUE, *Greek Sculpture and the Problem of Description*, S. 165 ff.

⁴² Dieser komplexe Punkt geht über die Grenzen dieses Essays hinaus. Vgl. JESPER SVENBRO, *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, Ithaca: Cornell University Press 1993, der ganz in Nietzsches Geist darüber schreibt, was ich an anderer Stelle als Nietzsches bleibende philologische Entdeckung analysiere, daß „griechisches Schreiben zuerst und vor allem eine Machinerie war, um Klänge zu erzeugen“ (S. 2). Im Blick auf Nietzsches ‚Entdeckung‘, vgl. BABICH, *Wort und Musik in der Antiken Tragödie. Nietzsches ‚fröhliche Wissenschaft‘*, übersetzt von Harald Seubert, zusammen mit Heidi Byrnes, *Nietzsche-Studien* 38 (2007). Für eine Diskussion der Techniken/Technologien des Lesens (stillschweigend und auch wieder nicht, geistig/sinnlich und nicht) IVAN ILLICH, *Im Weinberg des Textes*, München: C.H. Beck 1991. Vgl. als eine nützliche Diskussion der archäologischen Probleme der Technik des Schreibens DAVID GABBARD,

Es gibt eine ganze Anzahl von Geschichten, die die Interaktion und Beziehung, die es mit Statuen gegeben hat (oder von denen man sich doch vorstellte, daß es sie gab) illustrieren. Die Erzählung vom mythischen Bildhauer Pygmalion und Galatea ist sinnbildlich,⁴⁴ ebenso wie es die Geschichte von Hephaistos, dem Gott der Handwerker, und seiner goldenen, lebensähnlichen Gehilfen,⁴⁵ oder seiner Kreation aus Lehm ist, Pandora, oder, noch wunderbarer, jene von dem Bronzeautomaten Talos (Abbildung 6), der seine Brust am Feuer eines Kupferschmieds wärmte, um seine Gegner tödlich zu umarmen, jedoch selbst zu Tode verbluten konnte.⁴⁶

Es spielt keine Rolle, ob wir uns dem Mythos oder der Philosophie zuwenden; die Statue spielt in jedem Falle eine *exemplarische* Rolle. Um dieses exemplarische Ideal für die Ohren seiner zeitgenössischen Zuhörerschaft zu qualifizieren, Ohren, die den unseren sehr ähnlich gewesen sein dürften, zitiert Nietzsche Plutarchs Reflexion, daß „kein edelgeborener Jüngling [...], wenn er den Zeus in Pisa schau, das Verlangen haben [werde], selbst ein Phidias, oder wenn er Hera in Argos sehe, selbst ein Polyclet zu werden“, und betont weiter, daß „[d]as künstlerische Schaffen [...] für den Griechen ebenso sehr unter dem unehrwürdigen Begriff der Arbeit, wie jedes banausische Handwerk“ falle.⁴⁷ Statt daß man anstrebt, selbst ein Künstler zu werden, möchte man ein Kunstwerk werden, in dem Sinne, daß man sich

Sensual Literacy: Ivan Illich and the Technologies of the Text, in: *Interchange* 26/3 (1995), S. 297–303.

⁴³ Daher gibt NIETZSCHE, indem er von dem kunstvollen Wohlgefallen einer List spricht (wohl gemerkt: „auf eine unschädliche Weise“) als einem der beiden Ursprünge von Kunst als solcher, das Beispiel der „Architektur, *als ob* der Stein redete (von dem Haus- oder Tempelbewohner)“, in: *KSA* 9, 11 [51], S. 459.

⁴⁴ OVID, *Meta.* X, 243–97. Siehe z. B. ANDREAS BLUM, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Bern: Peter Lang 1988.

⁴⁵ Nach Wilhelm Christ's Verweis auf Homer in seinem Kommentar zu Pindar. Siehe Fußnote 29, oben.

⁴⁶ Talos, der Mann aus Bronze, saß, um Kreta zu bewachen, indem er Steine vom Gestade warf, und von hier her wird eine Art von Roboter oder mechanischem Verteidiger in der *Argonautica* des Apollonius von Rhodos erwähnt. Mit Schwingen auf den Münzen von Phaestos dargestellt und als eine Gefangener auf einer rot-bemahlten Vase des 5 Jhdts v. Chr. (Abbildung 6, Talos in Gelb), ist der Tod von Talos auf mehrere Etruskischen Bronzespiegeln abgebildet (vgl. weiter oben Fußnote 25). Von Talos wurde berichtet, daß er ein Werk des Hephaistos gewesen sei: oder daß er die letzte der Bronzetyphen des Hesiod gewesen sei, *χάλκειον γένος*. Apollonius beschreibt einen Mann aus Bronze, Talos, ein Wesen, das sich gewiß bewegte, aber nur eine Art von Leben hatte. Nichtsdestoweniger wurde er nicht so sehr „gebrochen“ als vielmehr „getötet“, mit einer Wunde am Fußknöchel (so wie Achill oder Robin Hood), wobei der Ocker abtropfte, der in seine Venen floß. Siehe ferner, MARTIN ROBERTSON, *The Death of Talos*, in: *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 97 (1977), S. 158–160.

⁴⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Der griechische Staat*, *KSA* 1, S. 766.

selbst und sein eigenes Leben hervorbringt, so wie Nietzsche davon spricht, daß wir „die Dichter unseres Lebens“ werden sollen.⁴⁸

Nach den Stoikern möchte man *wie* eine Statue werden, in einem exemplarischen Sinne.⁴⁹ Solche exemplarische Verklärung spielt auch in Alkibiades verführerisch elliptischen Vergleich des Sokrates mit einer kunstvoll verfertigten Statue eines Satyr hinein, der *agalmata*, die man in Bildhauer-geschäften finden konnte. Alkibiades' Vergleich des Sokrates mit solchen *silenoï* in Platons *Symposion* funktioniert als eine gegenständliche Allegorie

⁴⁸ FRIEDRICH NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft, KSA 3, § 299. Doch mit Nietzsche liegen die Dinge nie auf der Hand. Obwohl Nietzsche Plotins Platonischer Anspielung auf die Schaffung seiner selbst als seine eigene Statue (PLOTIN, *Enneaden* 1.6[1]) in „Auf den glückseligen Inseln“ in *Also sprach Zarathustra* antwortet, wenn er das Bild der eigenen Abbildung seiner selbst, die in Stein schlummert, wachruft, und wenn er die harte und haßerfüllte Beengung im Stein beklagt, um auf eine Befreiung hin zu plädieren und es ist dabei instruktiv, daß Nietzsche, ebenso wie viele von uns, Marmorstatuen als den Standard der Plastik sowohl für Griechenland als auch für Rom hielt. So fordert er doch zugleich den Stoizismus (und dabei den wissenschaftlichen Realismus, als die Idee eines Lebens in Übereinstimmung mit der „Natur“ heraus), weil er die untilgbare Verbindung von Lust und Schmerz in der Stoischen Taktik verkennt, die darin besteht, Leid zu minimieren, indem auch Lust minimiert wird, woraus das Ideal hervorgeht, „kälter, statuenhaft, stoischer [zu werden]“. (NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 12). Dies war für Nietzsche auch ein Beweis für den Verlust der ursprünglichen tragischen und heroischen Kultur: „Die griechische Tugend wurde eine Sache des *agon's*, man war neidisch auf einander. Die *Unbeweglichkeit* als Ideal; in des Zeit wo man schon zu *empfindsam* geworden war und die Leiden und Umschwünge zu groß (Zeit des Thukydidés). Zur Statue werden, während die Tragiker die Statue (des Gottes oder Heros) hatten zu Menschen werden lassen.“ (NIETZSCHE, KSA 9, [7] 101, S. 338) In diesem Sinne gegen den Stoizismus, nennt er Epictet als „Gegensatz“ dazu (ebd.). Das starre Bild der kalten Statue (und zudem die eminente Idee, sie zu umarmen, besonders wenn man die Ehrgeiz hat auch selber einer davon zu sein: „Was ist es wenn die Statue die Statue umarmt!“ NIETZSCHE, KSA 9, 15 [55], S. 652) war entscheidend für Nietzsche wo er das Vorbild des Dichter-Philosophen ausreizt „*Nur Narr! Nur Dichter!*“ in einer poetischen (und parodierenden) Passage. Dort beschwört er die Stille, Glätte, Kühle dieses selben stoischen Ideals „*Zum Bilde worden, Zur Gottes-Säule!*“: „*Nein! Feindselig solchen Wahrheits-Standbildern! In jeder Wildniß heimischer als vor Tempeln, Völl Katzen-Muth-Willens, Durch jedes Fenster springend Husch!*“ (NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, *Das Lied der Schwermuth* § 3).

⁴⁹ Epictet hielt den Stolz und die Vornehmheit der Statue für gesichert, die sich selbst (ebenso wie ihren Urheber) exemplifizierte, um im Gegensatz dazu die Wunder des menschlichen Wesens und seines göttlichen Schöpfers zu ermutigen und zu preisen. „Warum, warst du eine Statue von Phidias, eine *Athene* oder ein *Zeus*, würdest du beide bedenken, dich selbst und deinen Künstler; und hättest du irgend einen Sinn, so würdest du danach streben nicht dich oder ihn, der dich gemacht hat, zu entehren, noch die Betrachter in unziemlichem Wohlgefallen erscheinen. Aber jetzt, darum, weil Gott dein Schöpfer ist, wie solltest du nicht Sorge tragen, welcher Art du selbst sein solltest?“ *Golden Sayings of Epictetus*, Vol. 2, Nr. 2, Cambridge: Harvard Loeb Classics 1910–1914, S. LXI. Siehe Plotin, *Enneads* 1.1[1].

für Sokrates' verborgene Qualitäten, eine notwendige Betonung, wenn man Sokrates dauernd zelebrierten *Mangel* solcher herausragender Eigenschaften mit in Betracht zieht.⁵⁰

Die Statue der Menschheit – Der Genius der Cultur verfährt, wie Cellini, als dieser den Guss seiner Perseus-Statue machte: die flüssige Masse drohte, nicht auszureichen, aber sie *sollte* es: so warf er Schüsseln und Teller und was ihm sonst in die Hände kam, hinein. Und ebenso wirft jener Genius Irrthümer, Laster, Hoffnungen, Wahnbilder und andere Dinge von schlechterem wie von edlerem Metalle hinein, denn die Statue der Menschheit muss herauskommen und fertig werden; was liegt daran, dass hie und da geringerer Stoff verwendet wurde?

Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* I § 258

5. Griechische Bronze als Politische Formation des Leibes

Obwohl Statuen von Variabilität hinsichtlich ihrer Größe, von den ganz kleinen bis zu den ganz großen, eine Vielzahl verschiedener Rollen in einer langen antiken Tradition spielen, bin ich hier dabei, eine einzige und gemeinsame Frage über die Natur und die Wirkmächtigkeit so vieler lebensgroßer Bronzeskulpturen aufzuwerfen; denn ich begann damit, Plinius' Bericht zu referieren, daß 3000 solcher Statuen in seinen Tagen in Rhodos verblieben seien „keine geringere Anzahl existiert, wie man glaubt, in Athen, Olympia und Delphi“.⁵¹ Dieses Übermaß (andere Quellen geben eine geschätzte

⁵⁰ C.D.C. REEVE hat sich kürzlich einer langen Tradition angeschlossen, jedoch ohne Bezug auf sie, indem er beobachtete, daß ein gewöhnlicher Begriff für eine Statue, *agalma*, etymologisch auf das Verb *agallein* verweist, welches bedeutet: etwas zu rühmen oder zu ehren: A Study in Violets: Alcibiades in the Symposium, in: J. Leshner u.a. (Hrsg.), *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge: Harvard University Press 2006; und er verweist auf Ruth Blondell für die Etymologie. Siehe aber auch GERALD L. COHEN, *Etymology of Greek agalma, agallo, agallomai.*, in: *Berkeley Linguistics Society: Proceedings of the Annual Meeting*, No. 2 (February 14–16, 1976), S. 100–104 in Ergänzung zu seinem: *The Semitic Origins of Greek agalma, agalla, agallomai*, Columbia: University of Missouri Press 1975. Vgl. auch HANS JÖRG BLOESCH, *Agalma. Kleinod, Weihgeschenk, Götterbild. Ein Beitrag zur frühgriechischen Kultur- und Religionsgeschichte*, Bern: Bentelli, 1963.

⁵¹ NK 34.16.36. Plinius schreibt, daß in bezug auf „Bildgießerkunst“ oder Fertigung von Bronzen [*statuaria*] „bis in einem Ausmaß zur Blüte kam, das alle Grenzen überschritt und einen Gegenstand darstellt, der viele Bände in Anspruch nehmen würde, wenn man eine einigermaßen ausreichende Übersicht geben wollte – doch wer könnte es erst recht ausführen, eine vollständig erschöpfende Aufzählung zu geben?“ NK 34.16.36.

Zahl von 73.000)⁵² spiegelt ihre Popularität, und eben diese Überzahl sollte zu unserer Erörterung einladen. Zuletzt bedeutete Plinius' Bericht auch, daß man nirgendwohin gehen konnte in der gesamten griechischen Welt, ohne daß man Bronzestatuen begegnete – und es ist wichtig hinzuzufügen, daß dies zusätzlich auch für Marmor- und Holzstatuen gilt, wie sie ähnlich von Pausanias beglaubigt werden, ein Erbe, das wie fantastisch auch immer Fortsetzung findet in romantischen Illustrationen von Landschaften, die mit gefallenen Statuen und Hollywood-Reanimationen der Antike übersät sind – selbst wenn diese letzteren eher römisch als griechisch anmuten.

Die Vielzahl von Statuen in der antiken hellenischen Lebenswelt kontrastiert mit der weitgehenden Abwesenheit von Exemplaren, die heute noch vorhanden wären. Man hat daher dazu tendiert, Plinius' Bericht über die Anzahl solcher Statuen als eine Übertreibung zu nehmen (dies ist eine für gewöhnlich anzutreffende Antwort), oder aber man wiederholt die von Plinius zitierte Anzahl ohne eine Bemerkung. Das Ergebnis ist, daß die Frage der Bedeutung oder Wirkung dieser Überzahl unbefragt durchgeht, worin sich eine typische moderne und hyperneutrale Tendenz zu flacher Objektivität widerspiegelt – je flacher oder nüchterner die Beschreibung, so scheint man anzunehmen, um so objektiver ist sie.⁵³

Ich kann natürlich keine physikalischen Inventarlisten aufstellen (obwohl die archäologische Evidenz nicht der hohen Anzahl zu widersprechen scheint, die Plinius aufzählt).⁵⁴ Die Frage, die ich mir stelle, ist eine Frage der kritisch wissenschaftlichen Art, ein philosophisches Befragen à la Feyer-

⁵² CLAUDE ROLLEY, *Greek Bronzes*, übers. von Robert Howell, London: Chesterton Publications 1989, bemerkt, daß die Aufzählungen mit riesigen Nummern schwer zu bestätigen (und ebenso auch zurückzuweisen seien), eben da Bronze so leicht ‚eingeschmolzen und wiederverbenutzt‘ werden kann, S. 31. Demgemäß habe ich bemerken können, daß diese Überzahl von Bronzestatuen vielleicht auch als Materialressourcen funktionierte. Siehe Fußnote 7.

⁵³ Vgl. DONOHUE, *Greek Sculpture and the Problem of Description*, im Blick auf David Summers hermeneutische Beobachtung (sowohl Nietzsche als auch Heidegger treffen diese selbe gelehrte und reflexive Feststellung), daß „die Sprache, die wir gebrauchen, neutral ist, aber doch eher implizit interpretierend“, S. 17. Donohue bezieht sich aber weder auf Nietzsche noch Heidegger noch auch auf Gadamer oder Ricoeur an diesem hermeneutischen Punkt.

⁵⁴ Im Anschluß an meine Präsentation einer Kurzfassung dieser Thesen auf einem Treffen der Ancient Philosophy Society am 12. April 2007 am Boston College gab John M. Camp einen ausführlicheren Bericht über die Ausgrabungen während seiner Amtszeit als Direktor der American School of Classical Studies in Athen, und nahm die Frage eines Studenten auf, der meine Vorlesung gehört hatte, und fragte, ob die These, die ich über die reine Anzahl von Bronzen aufgestellt hatte, auf der Basis archäologischer Evidenz gestützt werden könnte. Ich sah mich ermutigt, gebe ich zu, durch Camps sichere Antwort, daß er keine Schwierigkeit hätte, eine so hohe Zahl anzunehmen, wenn man die Anzahl der entdeckten Sockel und Inschriften zugrundelege.

abend, aber auch nach der Art Adornos und Nietzsches, Marx' und Kants. Solch eine philosophische Erörterung über die Wissenschaft fragt auch nach den Begrenzungen, die durch Wissenschaft und Gelehrsamkeit selbst mittels verschanzter Mittel des Besser- oder Schon-wissens und der Fragestellung und Debatte selbst aufgeworfen werden.⁵⁵ Nur gewisse Fragen scheinen zu zählen (nur gewisse Fragen werden überhaupt gestellt) und nur bestimmte Forscher scheinen gehört zu werden (nur bestimmte Autoren werden gedruckt oder, und das ist dasselbe, zitiert). Zudem ignorieren Gelehrte und Wissenschaftler, die soweit davon entfernt sind, die Kohärenz der „erreichten“ wissenschaftlichen Weltansicht selbst zu erkunden und zu erforschen, alles, was nicht in ein zuvor schon existierendes Paradigma paßt.⁵⁶

Man kann sagen, daß es Nietzsche war, der seine Laufbahn opferte, um die wissenschaftliche Tendenz, dissonante Aspekte zu ignorieren, zu provozieren (im Blick auf Aspekte der Antike, aber auch der Physik, Biologie, Geschichte usw.); ignoriert werden sie, indem sie als „von Grund auf irrelevant“ erklärt werden. Daher verlachte Nietzsche den klassischen Gelehrten, Christian August Lobeck,⁵⁷ berühmt in seiner Zeit für dessen (aus dem Abstand peinliche) Behauptung: „Die Griechen hatten sie nichts Anderes zu thun, so lachten, sprangen, rasten sie umher, oder, da der Mensch mitunter auch dazu Lust hat, so saßen sie nieder, weinten und jammerten [...]“⁵⁸ Das reduktive oder einfachste Projekt einer Erklärung ging dann (so wie es noch heute insbesondere in der analytischen Philosophie der Fall ist) als Objektivität durch.⁵⁹ In seiner Anstrengung, die Griechen ‚ernst zu nehmen‘, suchte Nietzsche solche professionelle oder gelehrte Zaghaftigkeit hinter sich zu lassen.

⁵⁵ Ich erforsche dies in mehreren Erörterungen von Nietzsches und Heideggers jeweiliger Wissenschaftsphilosophien, zuletzt in BABICH, *Continental Philosophy of Science*, in: CONSTANTIN BOUNDAS (Hrsg.), *The Edinburgh Companion to the Twentieth Century Philosophies*, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2007, S. 545–558. Dazu Fußnote 59.

⁵⁶ Siehe, BABICH, *From Fleck's Denkstil to Kuhn's Paradigm: Conceptual Schemes and Incommensurability*, in: *International Studies in the Philosophy of Science*, 7 1/1 (2003), S. 75–92.

⁵⁷ Nietzsche berichtet daher als Lobecks Urteil: „[...] eigentlich habe es mit allen diesen Curiositäten nicht an sich“, FRIEDRICH NIETZSCHE, *Was ich den Alten verdanke*, in: *Götzen-Dämmerung*, § 4, KSA 6, S. 158. In anderen Worten, taten die Alten, was sie taten, „nur weil ...“ oder „einfach so ...“.

⁵⁸ Ebd. Nietzsche zitiert: „Lobeck, *Aglaophamus I* [1829], S. 672“.

⁵⁹ Siehe die Beiträge zu C. G. PRADO (Hrsg.), *A House Divided: Comparing Analytic and Continental Philosophy*, Amherst, NY: Humanity Books 2003, darunter BABICH, *On the Analytic-Continental Divide in Philosophy: Nietzsche's Lying Truth, Heidegger's Speaking Language, and Philosophy*, S. 63–103.



Abbildung 7: Innere Galerie, Pergamonmuseum. Berlin September 2004. Fotografie der Autorin.

Wir alle kennen öffentliche Statuen, die auf öffentlichen Plätzen ausgestellt sind. Viele von ihnen sind monumental, und eine zeitgenössische Skulptur, vielleicht in der Mitte eines städtischen Platzes, kann imponierend sein, sie kann patriotischen Stolz erregen oder einem Betrachter den Eindruck von Macht vermitteln, oder man mag sich eingeladen sehen, ein riesiges Tier zu erklimmen – die Bronze-Löwen auf Londons Trafalgar Square oder auch in München bieten ausgezeichnete Gelegenheiten für solch ein Spiel, und ich bin sicher, daß der Leser diese durch andere Beispiele ergänzen wird. Doch wir sollten uns hier fragen: was wäre, wenn wir, so wie in Plinius' Bericht von Rhodos (und Athen und Olympia) inmitten von tausenden lebensgroßen, klassisch menschlich-geformten Statuen umherwandern würden – und ich werde in dem Sinne argumentieren, daß es noch einmal einen Unterschied macht, wenn man sie *in Bronze* vorfindet – Skulpturen, die auf den öffentlichen Plätzen unserer Städte und um sie herum errichtet wären.

Es scheint klar zu sein, daß zum allermindesten die Möglichkeiten für Verwechslungen deutlich erhöht werden wird. Dies ist schon Stoff für das

Nachdenken: man könnte gut, beim ersten und vorübergehenden Anblick Statuen für Menschen halten. Die Form allein kann dies bewirken, daher nutzen Entenjäger Lockvögel.

Wir sind vielleicht den Enten ähnlicher als wir denken, wenigstens in dem Maße, in dem wir mit den postmodernen urbanen Bildhauern Bekanntschaft machen, die es erreicht haben, im öffentlichen Auftrag Statuen, sagen wir von einem Mann auf einer Bank, der eine Zeitung liest, als dekorative Skulptur in einem Park inmitten von Bänken aufzustellen, oder die Statue eines wartenden Patienten, der inmitten von wartenden Patienten im Wartezimmer eines Krankenhauses sitzt (eine solche Skulptur ruft, eben als Selbstzitat, weniger irgendeine Art von klassischer Tradition wach, vielmehr will sie als ‚postmodern‘ genommen werden). Gelegenheiten, solche Statuen ‚zu treffen‘, können bedeuten, und dies ist Teil des entscheidenden Punktes, um den es bei den Lockvögeln geht, *daß man es versäumt, sie beim ersten Anblick zu bemerken*. Tatsächlich wurde J. Seward Johnsons *Double Check*, die sitzende Statue eines Wall Street Geschäftsmannes, der den Inhalt seiner Brieftasche prüft, erst (in einem postmodernen Kontext) auffällig, nachdem sie bedeckt mit Staub und Schutt nach dem Attentat auf die New Yorker Twin Tower fotografiert wurde, nur um nach dem 11. September wieder aufpoliert und für die öffentliche Aufmerksamkeit – und wieder einen gewissen Anstieg der Unaufmerksamkeit – wiederhergestellt zu werden (Abbildung 8).

Neue Ansichten über spiegelnde Nervenzellen (populär in der Philosophie über beide Seiten der analytisch-kontinentalen Trennungslinie hinweg)⁶⁰ könnten eine Weiterentwicklung des projizierten Echos der Sensibilität unterstützen, die von Statuen in Menschengröße inspiriert wird. Doch die Wirkung bei der Begegnung mit einer Statue auf der Straße oder in einem Flughafen, oder, wenn wir uns selbst neben einer Statue auf irgend einem öffentlichen Platz wiederfinden, ist überhaupt nicht dasselbe wie diejenige, einen Dummy oder eine Schaufensterpuppe zu sehen, noch ist es dasselbe wie unsere Wahrnehmung von Statuen in einem Museum oder bei einer Ausstellung (Abbildung 7). Denn in diesen Fällen betrachten wir das Objekt als ein Objekt für interessierte Beobachtung (Kleidung auszustellen im Fall der Schaufensterpuppe) oder in einem gegenüber dem von Kant intendierten sehr verschiedenen Sinne mit einem höchst „desinteressierten“ Bewußtsein, da wir mit einer Manifestation von ‚Kunst‘ konfrontiert sind (im Fall der öffentlichen Kunstwerke). Teilweise reagieren wir, wie wir es

⁶⁰ Siehe dazu BABICH, *On the Analytic-Continental Divide in Philosophy* in: C. G. Prado (Hrsg.), *A House Divided: Comparing Analytic and Continental Philosophy*, Amherst, NY: Prometheus Books 2003, S. 63–103.



Abbildung 8: J. Seward Johnson, *Double Check*, 1982, wiederhergestellt 2006. Fotografie der Autorin: NYC, August 2007.

tun, weil wir im voraus wissen, in welcher Weise von uns erwartet wird, sie zu sehen – und öffentliche Mimen in der Art des vor kurzem verstorbenen Marcel Marceau spielen wiederum mit solchen Erwartungen unsererseits.

Ich versuche hier, die Frage aufzuwerfen, wie es sein würde, inmitten einer gewohnten Bevölkerung von Bronzestatuen zu leben – oder, und im Sinne meiner Reflexionen, die ich hier anstelle, wäre dies dasselbe – von Stein- oder Holzstatuen, vergoldet oder bemalt, um zu erscheinen bzw. zu erscheinen ‚wie‘ lebendig? Solch eine Frage zu stellen, ist schwierig, denn eine Anzahl von Aspekten kann schlechthin nicht ermittelt werden: Wo wurden sie plaziert? Die Straßen säumend, so wie eine Reihe von frei stehenden Säulen, wie manche Bemerkungen von Pindar es nahelegen, oder überall, so wie andere Zeugnisse (sowie eine andere Auslegung von Pindar) es sagen? Manche auf Säulenplatten oder Piedestalen oder Fußsockeln? Niedrig oder hoch? Antike Autoren, einschließlich Plinius, unterscheiden zwischen Statuen mit Sockeln und Statuen, die frei auf ihren eigenen Füßen stehen, eine Unterscheidung, die bedeutet, daß es eine Differenz zwischen beiden gab, eine wichtige Unterscheidung, wie wir weiter unten

sehen werden. Wiesen sie einen gewissen Mechanismus zur Bewegung auf (dies könnte man das Archytas von Tarent-Phänomen nennen), so wie mechanische Uhren ausgestattet mit beweglichen lebensgroße Figuren oder Jacquemarts (wie das Glockenspiel auf dem Münchener Rathaus [1908] oder der Glockenturm in Avignon aus dem 14. Jahrhundert)? Noch fundamentaler ist die Frage ihrer Erscheinungsweise. Wie sahen sie aus? Dies ist keine einfache Frage, so sagen uns Archäologen und Klassische Altertumswissenschaftler, Anthropologen und Kunsthistoriker, denn sie begreift die Kultur als ganze in sich ein: der Anblick eines Dings, wie wir unsere Welt sehen, spiegelt wider, was wir sind. Was ist die Farbe der antiken Bronze? Welche Farbe, welche *Farben* hatten diese Statuen? (Wir werden zu dieser Frage weiter unten zurückkehren).

Daß solche Statuen überall waren, gesteigert in der Zahl, wenn wir die Strukturelemente des architektonischen Designs in Tempeln oder ähnlichen Bauwerken bedenken, kommt zu der Komplexität dieser Erwägungen noch hinzu. Doch zwischen solchen Bronzen hindurchzugehen, selbst die bloße Idee, erscheint dem gegenwärtigen Bewußtsein als eine Art ästhetischer Overkill.⁶¹ Man stellt sich vor, daß jeder (und nicht nur Kunsthistoriker) sein Leben leben mußte, überwältigt von so viel und so sehr homoerotischer ‚Kunst‘ – wir sprechen nach alldem, wenigstens zum größten Teil, von nackten Männerstatuen aus Bronze –, wie es der Fall war. Viel von unserem Bild von der griechischen Antike folgt irgendwie dieser Vision eines Lebens inmitten von ‚Kunst‘ – klassischen Statuen und Tempeln und ihren herausgemeißelten Reliefs, griechischen Vasen, Gemälden des Zeuxis, Tragödienaufführungen, die über Tage hin andauerten und die gesamte Bevölkerung in Aufmerksamkeit versammelten [*ἀποφαινέσθαι τὰ φαινόμενα*], der bloße Gedanke daran versetzte Richard Wagner offensichtlich in neidvolle Krämpfe, – epische Dichtungen wurden auswendig in ihrer ganzen Länge memoriert und rezitiert, auch bei geringem Anlaß. Andere Kunsthistoriker haben dieses klassizistische Bild korrigiert, indem sie erotische Details hinzufügen, andere Historiker der klassischen Zeit, Nietzsche und Marcel Detienne eingeschlossen, indem sie Opfer, Blut und Raserei ergänzten.

An dieser Stelle, (teilweise) Nietzsche folgend, (zu einem anderen Teil) Heidegger, behaupte ich, daß fern von dem Gipsbild des Ästhetizismus des 18. Jahrhundert (das bedeutet Athen als Museum) und fern von der allzu-christlichen – und allzu modernen – Vision des ‚Begehrens‘, und unter der

⁶¹ Vielleicht ist diese ästhetisierte Empfindung der Grund, weshalb wir bisher nicht viel darüber nachgedacht haben. Dazu kommt noch die Wirkung des Bilderverbots. Nach Freud, Weber, Benjamin, Adorno usw. dazu, siehe HORST BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zu Hussitenrevolution*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.



Abbildung 9: Apollo von Piraeus, ca. 545–540 v. Ch. 1,92 m. Nationales Archäologisches Museum Athen, Griechenland.

Voraussetzung der griechischen Kultur des Wettkampfs,⁶² der Grieche nicht dazu prädestiniert war, die Statuen zu begehren, die ihn umgaben, (wie heute Stewart und andere ‚begehren‘ [*desire*] verstehen)⁶³, die sich vielleicht mit erhobenen Händen zeigen wie der Apollo von Piräus (Abbildung 9) oder, besonders berühmt, Speere tragen (Abbildung 2) im Gleichgewicht wie der Diskuswerfer mitten im Wurf oder sich selbst in aller Seelenruhe reinigen wie der Apoxyomenos des Lysistratos (Abbildung 10, vgl. Abb. 11). Mehr als die Begierde legt die Tradition des agonalen Maßnehmens – eher des Wettstreits als des Konfliktes, wie Nietzsche betont – nahe, daß der Grieche sich im wortwörtlichen Sinn als Grieche in diesen Statuen gegeben war.

Der Grieche sah sich selbst gegen und in Spannung mit solchen Statuen. Seine eigene Leiblichkeit war hervorgehoben im Kontrast zu einem solchen imaginären Exemplar, so wie er sich selbst agonal reflektiert finden konnte

⁶² Der Schlüsselbezug ist hier Nietzsches rhetorisch komplexe Vorrede (eine von fünf Vorreden, die für fünf ungeschriebene Bücher geschrieben wurden), FRIEDRICH NIETZSCHE, Homers Wettkampf, KSA 1, S. 783–792.

⁶³ STEWARTS, Art, Desire and the Body in Ancient Greece, das weiter oben schon zitiert wurde, ist nur ein Beispiel dafür. Vgl. noch einmal die anderen Referenzen in Fußnote 5.



Abbildung 10: Apoxyomenos. Lysippos, Vatikan, Rom. 2,05 m. Fotorechte: Art Resource, NY.

durch und in einem Gegner. Solche quasi-Lacanianische ‚Spiegelung‘ oder Verbildlichung kann auch neues Licht auf Homers Rückgriff auf die ‚scheinenden Gliedmaßen‘ des Helden⁶⁴ werfen, so wie die Homerische Epik die agonale Spannung mit all ihren Komplexitäten feiert und wenn die Nacherzählung der Tradition, die Havelock gibt, zutrifft (ich neige sehr dazu anzunehmen, daß dies der Fall ist),⁶⁵ daß die selbe Homerische Tradition des Wettstreits den Griechen nichts weniger Essentielles als einen Spiegel gab, in dem sie sich selbst wiederfinden konnten, so wie Nietzsche diese Tradition uns berichtet: so singt das Lied davon, was die Griechen tun und es sagt dem Griechen zugleich, wie er als Grieche zu sein hat.

Indem sie den Griechen sich selbst widerspiegelte (weniger *die Griechen sich selbst* – doch dies wäre, in Wahrheit, Thema für eine andere Arbeit, so daß, wenn ich hier das Pronomen in der Maskulinform gebrauche, ich dies in einem ausschließenden Sinn tue und nicht, weil mir nicht gedämmert hätte, daß es tatsächlich nicht inklusiv ist), diente die Statue einem wirklich formierenden Zweck: einer *formation* (im französischen Sinne des Wortes), die dem entspricht, was die Deutschen *Bildung* nennen; *daher* hatte die

⁶⁴ HOMER, *Ilias* 16.805.

⁶⁵ Vgl. hier ERIC HAVELOCK, *Preface to Plato*, Cambridge: Belknap 2005.



Abbildung 11: Apoxyomenos. Bronzestatue aus Ephesus, 1,92 m. Kopie des griechischen Originals. 340.330 v. Chr. Kunst-historisches Museum, Wien, Österreich. Fotorechte: Erich Lessing / Art Resource, NY.

Statue eine ethische und eine politische Funktion. In einer einzigartig exemplarischen Haltung, – und die meisten der Statuen, die wir kennen, sind so gelassen schwebend, – exemplifizierte sie den ‚Anblick‘ des Griechen (als Athlet, als Held, als Gott), nicht nur für den griechischen Bürger, sondern auch für die Fremden und Besucher in Athen, Rhodos, Olympia und anderen Städten. Da ein lesefähiges Volk fehlte, so wie wir den Begriff verstehen, müssen wir daher die Behauptung aufstellen, daß eines der Mittel der bürgerlichen Formation – *in Ergänzung* zum Homerischen Gesang und der Wettkampfkultur der tragischen Wettkämpfe und athletischen Olympiaden – einzig die Statuen selbst gewesen sein könnten. Wie im epischen Gedicht und im tragischen Mythos sagten die Griechen in den Statuen sich selber aus.

Die Überzahl an Statuen in der Antike ist gewiß nicht einzigartig für Griechenland, denn insbesondere in Assyrien und Ägypten wurde diese Überzahl noch ergänzt und intensiviert durch Gemälde und Basreliefs. Viele dieser Skulpturen, insbesondere im Falle Ägyptens, waren in ihrer Größe monumental. Noch einmal in aller Klarheit: Griechenland hatte auch diese monumentalen Formen, in Rhodos (besonders berühmt), in Samos, wie jüngste Entdeckungen fortgesetzt zeigen und, natürlich, als

Kultstatuen. Doch meine Frage bezieht sich hier nicht auf riesige Statuen, mit all ihrer Ozymandias-artigen Wucht, die Empfindungen der Ehrfurcht und Vorgefühle von Schicksal oder Vergeblichkeit inspirieren. Auch habe ich nicht die Frage kleinformatiger Statuen thematisiert, von denen manche tatsächlich sehr klein waren. Vielmehr frage ich, was für ein Leben es sein mußte, zwischen einer Überzahl von lebensgroßen Skulpturen zu leben, und ich bin hier nicht auf ein spezifisches lebensgroßes Maß festgelegt, denn unter denjenigen Statuen, die wir im „realen“ Leben treffen (wie wir sagen), sind manche ein wenig oder doch deutlich kleiner, als wir persönlich es sind, manche ein wenig oder gar deutlich größer.

Ich habe die Frage wiederholt gestellt, welchen Unterschied es macht, ob eine Stadt, so wie die griechischen Städte, die darum die Römer so sehr beeindruckten, so sehr viele *lebensgroße* Statuen in ihren Mauern beherbergt. Und ich habe die Theorie erwogen, daß die Statuen die Funktion ethischer und politischer Formation erfüllten. Wenn ich mit Recht annehme, daß solche Statuen einem ethisch-politischen Zweck dienten, dann ist die Frage, wie man die griechischen Statuen betrachten muß, gegenüber der Weise, in der sie traditionell formuliert wurde, auf den Kopf gestellt.

Phänomenologisch gesehen, würde einem das schlichte Sich-Bewegen in der Gemeinschaft der Statuen nicht nur den Sinn des Seins in der Gegenwart eines anderen Lebewesens, und daher das Empfinden, nicht alleine zu sein, vermitteln, sondern diese selbe und einfache Gegenwart wäre auch ausreichend, um Bewegung zu suggerieren, also die sinnliche Wahrnehmung, daß die Statue sich bewegt.⁶⁶ Ich war selbst einmal in der peinlichen Lage, daß ich mich dabei ertappte, mich zu entschuldigen, als ich zu eng an einer Statue in einem Museum vorbeiging, von der ich ganz genau wußte, daß es eine Statue sei. Und ich habe gehört, daß sich andere in der selben Weise selbst überrascht haben. Solch eine Reaktion zieht zumindest die Möglichkeit nach sich, daß die Statue ihrerseits dem Vorbeigehenden begegnen könnte. Und diese Möglichkeit entspricht der vollen Differenz der agonalen Wirkung der Statue, die als Vorbild dienen kann, gegenüber einer nur ästhetischen Betrachtungsweise.

Die Statue wäre dann – und es scheint unmöglich, heute mehr als dies zu sagen – für den Griechen ein *Anderer*, ein gegebener oder Maß setzender

⁶⁶ Daher bin ich, obwohl ich glücklich bin, mit den modernen Entmythologisierungen der bewegten Statuen übereinzustimmen, zugleich zu der These genötigt, daß die aufgeklärte Tendenz, Behauptungen dieser Art zu entmystifizieren, sie nicht als solche widerlegt: dies sind empirische Probleme, für die uns eine angemessene Evidenz nach der einen wie nach der anderen Seite fehlt und, wenn wir wissenschaftlich sein wollen, wenigstens in Nietzsches bescheidenem Sinn des Wortes, so sollten wir die Frage zumindest offen lassen.

Anderer, ein Vorbild, dem es zu folgen und das es herauszufordern gilt (dies ist der springende Punkt eines Agon). Tatsächlich bilden, wenn wir eine Überzahl von solchen Statuen annehmen, diese eine Führungstruppe von Anderen auf dem Niveau höchster Vortrefflichkeit, wenigstens im Falle der Siegerstatuen, und daher eine Gesellschaft von Vorbildern: ein ideales Plateau, das mit der Stille der Statue wie mit ihrer Form und der Erscheinung (oder doch Möglichkeit) von Bewegung zu tun hat. Ich habe schon Epiktet in Bezug auf diesen für die Stoa springenden Punkt zitiert.

Deutlich unterschieden von unserer all-zu-modernen Besetzung mit der Begierde und der Sorge nach dem Selbst, ‚entdeckte‘ oder fand der Grieche zuerst sich selbst in der Statue, im buchstäblichen Sinn ebenso wie bildlich gebrochen. In diesem Sinn konnte die Statue dem Griechen seinen eigenen Anblick geben, ideal in der ruhenden oder ausbalancierenden Form in sich selbst. Und in dieser Weise sieht man sich selbst in der Statue und kann sich in der selben Form positionieren. Daher wirkt die Forderung der Statue auf den Griechen – und die Nacktheit bei den athletischen Wettkämpfen, eingölte Leiber, matt schimmernd wie Bronze, ergibt noch mehr Sinn (dieser Aspekt ist nach wie vor, wie bemerkt, eine vieldisputierte Frage in der Literatur). Eine phänomenologische Lesart sagt uns außerdem, daß dieser reflektierende Einblick durch eine scheinende Oberfläche ergänzt wurde, wodurch die Statue den Blick des Betrachters reflektiert.

Ich behaupte daher, daß die Statue einen agonalen Spiegel gegen das Leben hält, und ich meine dies so, wie Nietzsche vom *Agon* in eben diesem Kontext spricht; es scheint dabei, daß dies auf zweierlei Weise geschieht. Die matt schimmernde Bronze ist in diesem Sinn doppelt reflexiv und sie ist der Substanz der Bronze innerlich (obwohl es wesentlich ist, hinzuzufügen, daß dieser Aspekt genau das ist, was hier in Frage steht) und daß polierter und bemalter Marmor oder polychrome Holzstatuen, aber auch glasierte Tongefäße und Terracotta-Gefäße vielleicht ebenfalls einem solchen reflektierenden Zweck dienen konnten.⁶⁷ Doch der Gedanke der Statue als eines Spiegels des Lebens muß noch in einer anderen Bedeutung mit ge-

⁶⁷ Es ist relevant für diese Diskussion, die Thesen aufzunehmen, die seit einiger Zeit vorgebracht worden, zuletzt von Michael Vickers und David Gill, daß die Werke der antiken Töpferkunst hergestellt wurden, um den Anblick von Metall zu repräsentieren, und das bedeutet zugleich zu sagen, daß sie das Aussehen von Gold (rot) und (oxydiertem) Silber (schwarz), doch auch von Elfenbein (weiß) bekamen. Viele Aspekte dieser Frage hängen natürlich davon ab, zu wissen, wie die Tongefäße ursprünglich aussahen: unoxydiert? glasiert oder nicht? usw., eingeschlossen einiger Erwägungen, hinsichtlich des Aussehens antiken Silbers und Goldes, und dies ist in der Tat schwierig zu erforschen, denn, wenn auch Bronze selten ist, so sind Silber und Gold noch seltener. Eine Anzahl von Gelehrten erhoben dagegen Einwände (zu bemerken JOHN BOARDMAN, *Silver is white*, in: *Revue archéologique* 2 (1987), S. 279–295), siehe jedoch MICHAEL

hört werden. Wenn er an ihnen vorbeiging, dann sah der Grieche solche spiegelnden Statuen nicht als ‚Kunst‘⁶⁸ an, vielmehr sah er sich selbst ihnen entgegengesetzt, im reflexiven Wettkampf mit dem selben schimmernden Anblick. Dieser Wettstreit ist eine Variante dessen, von dem Nietzsche als von einem höchst politischen Agon spricht: „für die Alten aber war das Ziel der agonalen Erziehung“ nicht der Triumph des *Individuums*, sondern „vielmehr die Wohlfahrt des *Ganzen*, der staatlichen Gesellschaft. Jeder Athener z.B. sollte sein Selbst im Wettkampfe soweit entwickeln, als es Athen von höchstem Nutzen sei und am wenigsten Schaden bringe.“⁶⁹

Ich habe oben dargelegt, daß wir einen Sinn in dieser ethischen Dynamik auch heute erkennen können, doch ist es wesentlich, die Frage, die den Wirkungsaspekt (den ‚Blick‘) von einer solchen Bronze betrifft, nicht zu minimieren, und dies ist auch der Punkt einer phänomenologischen Reflexion, denn es ist nichts geringeres als der Blick solcher Bronzen, der uns (und dies unwiderbringlich) verloren gegangen ist.⁷⁰ Es gibt auch Fragen des Geschmacks, denn es kann angenommen werden, wenigstens aufgrund der Autorität von Plinius, daß der Anblick der Bronze den Anblick des Marmor entsprochen haben mag (oder natürlich auch, wie Plinius selbst von einer römischen Perspektive aus spricht: umgekehrt). Doch der Marmor, um den es hier geht, ist nicht der weiße Marmor Winckelmanns, wie er gemeinhin mit der Antike assoziiert wird, sondern jener einer polychromen Statue mit der Farbe des ‚Lebens‘. (So habe ich hier die Frage gestellt: Was konnte *diese* Farbe sein? Für uns? Für die Griechen? Wie mag sie ausgesehen haben?) Vor der Voraussetzung der relativ geringen Zahl, in der solche Bronzen überliefert sind, scheinen die Texte die besten Mittel für eine solche phänomenologische Reflexion zu sein, eine Lektion, die Nietzsches wissenschaftlicher Strenge entspricht.

Doch gibt es auch empirische Analogien.

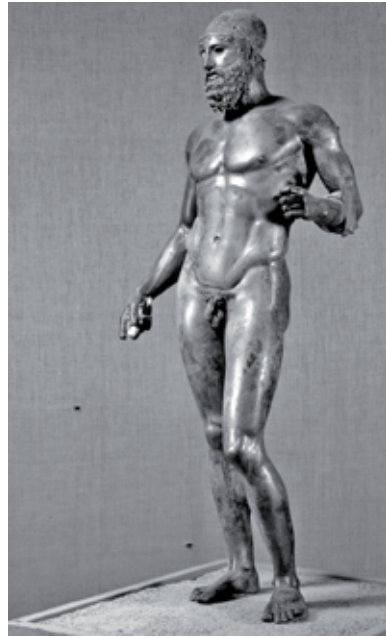
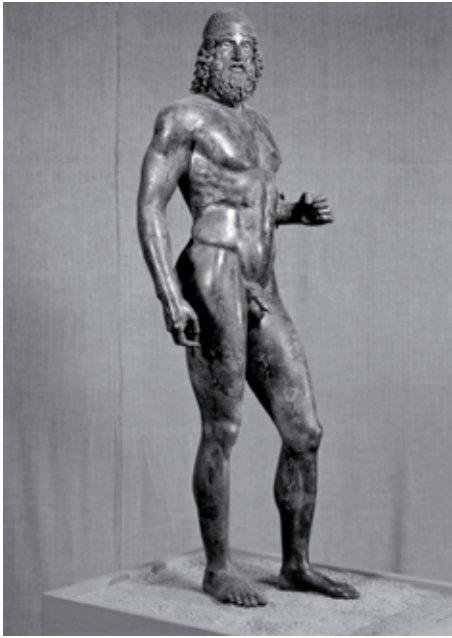
Als Beispiel für eine solche Analogie haben kürzlich Nigel Konstam, ein Bildhauer, der in Bronze arbeitet, und der Gelehrte Herbert Hoffmann die umgekehrt ausgerichtete These (umgekehrt im gegenwärtigen Kon-

VICKERS und DAVID GILL, *Artful Crafts: Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford: Clarendon Press 1994.

⁶⁸ LARRY SHINER diskutiert diese Differenz in: *The Greeks Had No Word for It*, dem ersten Kapitel seines Werkes: *The Invention of Art*, Chicago: University of Chicago Press 2001.

⁶⁹ NIETZSCHE, *Homers Wettkampf*, KSA 1, S. 789. Hervorhebung von mir.

⁷⁰ Dieses Aussehen hing seinerseits von vielen Faktoren ab, einschließlich der chemischen Zusammensetzung und, wie Earle R. Caley in seiner ‚Chemical Composition of Greek and Roman Statuary Bronzes‘ betont, wissen wir darüber nur wenig. Siehe R. CALEY, *Chemical Composition of Greek and Roman Statuary Bronzes*, in: Suzannah Doeringer u.a. (Hrsg.), *Art and Technology*, Cambridge: MIT Press 1970, S. 37–49.



Abbildungen 12 und 13: Bronze, frühe Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Riace-Krieger „A“ (2,06 m) und „B“ (2,06 m). Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria, Italien. Fotorechte: Scala / Art Resource, NY.

text der Kunstgeschichte) vertreten, daß die Griechen ihre lebensgroßen Skulpturen nach dem Leben modellierten, also nicht von Tonmodellen abnahmen, sondern direkt von Gipsabdrücken lebender Athleten.⁷¹ Konstam, der nach Kalabrien reiste, um die Riace-Bronzen zu sehen, berichtet, daß er „unmittelbar überwältigt war von der ungewöhnlich engen Entsprechung zwischen den Leibformen der beiden Figuren“.⁷²

Andere, wie Carol Mattusch, haben festgehalten, daß diese Figuren sich der selben Physis, derselben Höhe und anderer Parameter rühmen können wie leibhafte Menschen. Doch aus der Sicht Konstams waren die Füße der Statuen das kritische Moment: „Der Ballen der großen Zehe und die

⁷¹ Siehe NIGEL KONSTAM und HERBERT HOFFMANN ‚Casting the Riace Bronzes (2): A Sculptor’s Discovery‘, in: Oxford Journal of Archaeology, 23 (November 2004), S. 397–402. Konstam bringt seine eigene Erfahrung als Bildhauer in die Frage der Rekonstruktion antiker Technologien mit hinein, vgl.: KONSTAM und HOFFMANN, Casting the Riace Bronzes: Modern Assumptions and Ancient Facts, in: Oxford Journal of Archaeology 21 (May 2002), S. 153–165. Die technischen Fragen bleiben zu stellen: Was waren diese ‚Gips‘-Abdrücke? Woraus wurden sie gefertigt?

⁷² KONSTAM und HOFFMANN, Casting the Riace Bronze (2), S. 397.

beiden ihr nächststehenden Zehen werden abgeflacht, indem sie gegen den Grund gepreßt werden [...] Der kleine Zeh ist nach unten und innen gekrümmt, genauso wie es in der Natur der Fall ist“.⁷³ Um die Bedeutung dieses Punktes zu erläutern – eine sprechende Ergänzung, dessen, was man meinen könnte, wenn man von ‚tönernen Füßen‘ spricht – erklärt Konstam den Unterschied zwischen dem Abdruck von einer Tonform und dem Abguß vom lebenden Objekt, indem er zuerst bemerkt, daß „beim Abguß von einem Tonmodell, die Unterseite eines Fußes, die den Körper trägt, offen sein wird, nicht anders als ein Bronzerand.“⁷⁴ Im Gegensatz dazu wird eine Figur, bei der ein Gipsabguß vom lebenden Objekt abgenommen wird, „Füße haben, die in jedem Detail naturalistisch sind – an den Spitzen ebenso wie am Ballen [...] Solche Details erscheinen an der Unterseite der Füße der beiden Riace-Krieger, indem sie den Fußabdruck in der Gipsform verdoppeln.“⁷⁵

Obwohl Konstam und Hoffmann keinen einschlägigen Beleg in ihre Darlegungen eingefügt haben, datiert ihre These zurück auf den selben Plinius, dessen *Naturkunde* in den Schriften beinahe jedes Kunsthistorikers zu unserem Gegenstand erscheint. Denn Plinius sagt uns, daß Lysistratus „die erste Person gewesen sei, die eine Ähnlichkeit des Menschen in Gips von der lebenden Oberfläche [*facie*] selbst modellierte, und die Methode des Eingießens von Wachs in diese Gipsform einführte, worauf letzte Korrekturen an dem Wachsabguß angebracht wurden“.⁷⁶ Das Wort, mit dem ich hier Oberfläche wiedergebe, *facie*, wird gewöhnlich übersetzt als Gesicht [*face*], doch *facie* bezieht sich auch auf die gesamte Körperoberfläche. Lysistratus ‚führte‘ die Praxis der Verfertigung von Bildwerken mit lebensähnlicher Genauigkeit ‚ein‘, und „derselbe Künstler erfand auch die Kunst, Abdrücke von Statuen [*signis effigies*] zu nehmen“.⁷⁷

Die Technik des Modellierens nach dem Leben, so wie Konstam den Bericht des Plinius aus seiner eigenen Perspektive bekräftigt (wenn auch hier ohne einen Bezug auf Plinius), erlaubt es uns, sowohl die Beschreibungen des Plinius zu verstehen als auch die gesamte Rubrik von ‚Portraitstatuen‘ [*iconicae*] für dreimalige Olympiasieger.⁷⁸ Weitere philologisch, hermeneutische Unterstützung für die Vorstellung von Abdrücken nach dem Leben wird in dem Bericht gegeben, wie der berühmte Lysippus sein eigenes Handwerk eines banausischen Abgußarbeiters aufgegeben habe – Plinius

⁷³ Ebd., S. 398.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ NK 35.45.153.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ „Ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant“, NK 34.19.61.

liebt solche emphatischen Erinnerungen an den Ursprung – um ein im Rang und Ansehen deutlich weniger niedriger Künstler oder Bildhauer zu werden, nachdem er hörte, wie der Maler Eupompus den Meister nannte, den er nachgeahmt hatte. Indem er sich mit einer Geste an die Menschenmenge wandte, erklärte der Künstler: „die Natur selbst und nicht die Kunstfertigkeit ist das wahre Modell“ [*naturam ipsam imitandam esse, non artificem*].⁷⁹

Diese Passage, die weit über ihren Kontext hinaus berühmt wurde – die Kunst sollte das Leben nachahmen – kann als Unterstützung der Standarderzählung des griechischen Abschieds von einer stärker reglementierten Tradition interpretiert werden, so wie wir sie in dem Bericht von Diodor vorgefunden haben; doch der Kontext des Plinius erlaubt an diesem auffälligen Punkt, der Lysippus' subalterne banausische Anfänge betrifft, die alternative Lesart, daß das Leben selbst, die lebendige menschliche Gestalt, als Modell für die Arbeit am Kunstwerk dient, was weiter plausibel wird, wenn wir uns die darauf bezogene technische Erfindungskraft seines Bruders, Lysistratus, im Modellieren von Gesichts- und Körperoberflächen gleichermaßen von Menschen als auch von wirklichen Statuen ins Gedächtnis rufen.

Für Plinius bestand die ästhetische Errungenschaft der Skulptur des Praxiteles darin, die zur vollendeten Gestalt führenden Abgüsse zu ‚modellieren‘,⁸⁰ und von Lysippus wurde gesagt, daß er Großartiges zu der Kunst der Bronzestatue beigetragen habe, indem er ‚das Haar naturgetreu darstellte‘,⁸¹ was im allgemeinen bedeutet, indem er die Formen ausarbeitete, nachdem er sie ausgegossen hatte: in solchen zusätzlichen Details der Metallbearbeitung bestand, so schreibt Plinius, die Kunst. Wenn man Plinius' Behauptung hinzunimmt, daß Lysippus ungefähr 1500 große Bronzen herstellte,⁸² so ist es zumindest plausibel, daß er den Abdruck nach dem Leben nahm, weil darin ein mechanischer Vorteil lag, der einen derart bemerkenswerten Ertrag vereinfachte – selbst wenn wir annehmen, daß er weniger gefertigt habe, als die runde Anzahl, die Plinius ihm attestiert.

Über solche Evidenzen aus den Quellentexten hinausgehend, beleuchten kunsthistorische Studien zur Medizin in antiken Darstellungen des Leibes solche empirischen Details, da sie auch die Möglichkeit unterstützen, daß Abdrücke von lebenden Modellen genommen worden seien.⁸³ Es gibt eine

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ NK 35.45.157.

⁸¹ NK 34.19.65.

⁸² NK 34.17.37.

⁸³ Vgl. zum Beispiel GUY MÉTRAUX' wichtiges Werk: *Sculptors and Physicians in Fifth-Century Greece*, Montreal: McGill Queens 1995, in Ergänzung zu GREGORY V.

weitergehende Debatte, die die alten Techniken des Abgusses von Bronzestatuen betrifft,⁸⁴ und eine zugehörige Überlieferung, die den Charakter dieses Gießens als einer tatsächlich *mechanischen* Reproduktion betont, darunter Arbeiten von Margarete Bieber, Carol Mattusch und Brunhilde S. Ridgeway, neben anderen Studien, die, noch einmal, auf antike Autoren wie Plinius und Pausanias zurückgehen.⁸⁵

Wenn man einmal das gewöhnliche, allzu moderne Vorurteil über das erotische Begehren und den Leib beiseite setzt (wobei es wahrscheinlich ist, daß ein großer Teil unserer Aufmerksamkeit für das Erotische in der Antike an unsere westlichen Konventionen gebunden ist, so wie man dies aus einer vergleichenden Übersicht über die gegenwärtige Literatur und die Literatur, sagen wir: zu Wilamowitz' Tagen ansehen kann, denn, wenngleich die Details differieren, so ist doch die Obsession dieselbe),⁸⁶ in jedem Fall stimmt Nietzsches Argument, das weiter oben thematisiert worden ist, überein und geht zugleich hinaus über Deborah Tarn Steiners Behauptung in ihrem Werk *Images in Mind*, wenn sie sagt, daß der Grieche *zerst* sich selbst politisch (oder in einem bürgerlichen Sinn) in agonistischen und aktiven Begriffen, des ‚Sich sehens in‘ (und so behaupte ich hier des ‚Blickes auf sich zurück‘) in der Statue (wieder)gefunden habe.⁸⁷ Dieses selbe wirklich reflexive ‚Einblicken‘ korrespondiert mit dem Spielaspekt der scheinenden Oberfläche der Bronze.⁸⁸

LEFTWICH'S Essay: Polykleitos and Hippocratic Medicine, in: Moon (Hrsg.), Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition, S. 38–51.

⁸⁴ Vgl., wieder BIEBER, *Ancient Copies*, ebenso wie RIDGWAY, *Roman Copies of Greek Sculpture*, und ihr: *Hellenistic Sculpture, Volume One: The Styles of ca. 331–200*, Madison: University of Wisconsin Press 1990. Für eine Übersicht zu dieser Frage vgl. Kapitel V: *A Greek Bronze Original?*; MATTUSCH, *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca: Cornell University Press 1996), S. 141–190.

⁸⁵ Vgl. wiederum MEYERS Diskussion: *A Roman Masterpiece*, in: Moon (Hrsg.), Polykleitos. The Doryphoros, and the Tradition. Mattuschs Reflexionen in der Kontrastierung verschiedener Zentren, bei Abwesenheit eines kanonischen Originals.

⁸⁶ Siehe, zum Beispiel STEWART, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*. Stewart bemerkt, daß das Ideal des Doryphoros ‚als gedrängte Darstellung von Maß (*to metron*) oder dem Mittleren (*to meson*) anekdotisch gefaßt wurde (wir können dies nach Lacan modifizieren, als metonymisch offensichtlich in Stewarts Erklärung seiner Sichtweise), so wurde der Doryphoros als Modell für *Muskeln und Fitneßgebrauch*, wie eine Schneiderpuppe und als Gay-Ikone“ betrachtet. Stewart fügt ein Foto von Jim French bei (French produziert Gay Erotika für Kalender und Landkarten). STEWART, *Notes on the Reception of Polykleitian Style: Diomedes to Alexander*, in: Moon (Hrsg.), Polykleitos. The Doryphoros, and Tradition, S. 246–261, hier S. 247.

⁸⁷ Siehe DEBORAH TARN STEINER, *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton: Princeton University Press 2001.

⁸⁸ Stewart artikuliert dies im Blick auf gegenwärtige erotische Sensibilitäten, wenn er schreibt, daß der „eingölte Glanz des Körpers eines Athleten, dunkel gebräunt in der

6. Die Farbe der Bronze: Der Laokoon-Abguß und das Tageslicht

Das Ausgezeichnete der Bronze über die Möglichkeiten des Modellierens hinaus, die die antiken Bronzeabguß Techniken eröffneten, und worüber wir gerade etwas erfahren,⁸⁹ besteht darin, daß sie den Körper nicht nur figürlich (indem sie die Form oder Farbe oder die Details des Körpers modelliert), sondern ganz im Buchstabensinn: als ein Spiegel zeigt. Über die schimmernden Qualitäten der Bronze hinaus (wir werden weiter unten Gelegenheit haben, uns auf das spezifische Material von Bronzespiegeln zu beziehen) ist es wichtig, zu erwägen, daß ein Unterschied durch die Farbe bewirkt wird, nämlich im Blick auf die Forderungen, daß antike Bronzen so erscheinen sollten, daß sie den Anblick lebendigen menschlichen Fleisches bieten sollten. Wir haben die Tendenz, über diese Behauptung hinwegzugehen, doch es existiert ein Unterschied zwischen heutigen Bronzestatuen und dem ‚bronzierten‘ Fleisch eines gut mit Muskeln versehenen Jünglings mit einer vollkommenen – mittelmeeischen oder ägäischen – Bräune. Um heute das Aussehen einer Bronzestatue zu erhalten, wenn man z.B. ein kommerzielles Fotoshooting veranstaltet, würde man tatsächlich mehr benötigen als nur Öl: man müßte pulverisiertes Metall dem Make up begeben, das den lebendigen Models aufgelegt wird. Der springende Punkt ist, daß wir das Aussehen von Metall weniger benutzen, um eine Ähnlich-

Sonne, gut wiedergegeben werden konnte durch die gespannte Reflexivität blank geriebener Bronze“. STEWART, *Greek Sculpture*, New Haven: Yale University Press 1990, S. 39. Ich habe schon bemerkt, daß diese schimmernde Oberfläche auch aus poliertem und bemaltem Marmor oder tatsächlich aus vergoldetem und bemaltem Holz bestehen konnte. Manches von diesem reflektierenden ‚Glanz‘ war zweifellos, aber aus verschiedenem Grund und mit unterschiedlicher Wirkung, bei den Statuen aus vergoldetem Elfenbein gefertigt, dem Pausanias besondere Aufmerksamkeit widmet. Das Wort kann manche Gelehrten mystifizieren: ist es doch von χρυσός, Gold, und ελεφάς, Elfenbein abgeleitet: es muß sich um Elfenbeinstatuen gehandelt haben, in die Gold eingelegt war oder die ganz mit Gold bedeckt waren. Vgl. KENNET LAPATIN, *Chryselephantine Stuary in the Ancient Meditteranean World*, Oxford: Oxford University Press 2001. Wir müßten die Fragen der gegenwärtigen Unersuchung aufnehmen, um zu erkennen, wie eine solche großflächige Statue eines Gottes aus vergoldetem Elfenbein ausgesehen haben mochte. Daher kann diese Frage nicht durch die Aussagen einer Rekonstruktion beantwortet werden. Nichtsdestoweniger bezieht sich Brunilde Ridway auf eine solche Rekonstruktion der Athena, die von A. Lequire für das Parthenon in Nashville gefertigt wurde, an mehreren Stellen ihrer Arbeit, einschließlich Fußnote 8 in ihrer Besprechung von *Bunte Götter*, weiter oben zitiert.

⁸⁹ Vgl. wieder ROLLEY, aber auch JEAN CHARBONNEAUX, *Greek Bronzes*, übers. von Katherine Watson, New York: Viking Press 1962 und andere Arbeiten, die teilweise weiter unten zitiert werden, einschließlich der Beiträge in CAROL MATTUSCH (Hrsg.), *The Fire of Hephaistos: Large Classical Bronzes from North American Collections*, Cambridge: Harvard University Art Museum 1996.

keit mit menschlichem Fleisch zu erzeugen, als dazu, das Fleisch zu ‚verschönern‘ wie wir sagen (oder zu ‚bronzen‘).

Die antike Tradition betont, daß die Bronze, abhängig von der jeweiligen Metalllegierung, in einer Variation von Farben angefertigt werden könne.⁹⁰ In diesem Sinn erörtert Plinius im einzelnen eine weite Skala von Bronzetypen,⁹¹ die er auf die Differenz zwischen römischen und griechischen Bronzen, ebenso wie zwischen Etruskischen und anderen Bronzen hin zu spitzt. Noch bemerkenswerter ist hier, daß er auch manche der Differenzen in der Komposition und insbesondere in den Proportionen nennt, also dessen, was eine Mischung für die Verfertigung des Gusses der Bronze von einer sehr delikaten Konsistenz war, denn ein Zehntel Anteil von schwarzem Blei wird hinzugefügt und ein Zwanzigstel von Silber-Blei; dies ist der beste Weg, um ihm die Farbe, die ‚Graecanis‘ [*Graecanicum*] genannt wird, zu geben.⁹² Das Problem, auf das wir bei einer empirischen Überprüfung stoßen, noch ganz ungeachtet der Begrenzungen moderner metallurgischer Analyse, besteht darin, daß Plinius in diesem Fall kein hauptsächliches Ingredienz auflistet: da es unwahrscheinlich ist, daß es sich allein um Kupfer handelte, ist zu fragen, was es dann gewesen sein könnte.

Farbdifferenzen werden durch den Gebrauch relevanter Zusätze hergestellt worden sein: wie auch unsere heutigen Bildhauer, so arbeiteten die antiken Meister mit Patina. Plinius erwähnt Salze und Grünspan und sogar organische Materialien (Eiweiß vor allem), doch der Meister mischte auch in der Zusammensetzung der Bronze, wie der erste Band von Kurt Kluges Studie über Abgußtechniken bei antiken großformatigen Bronzen argumentiert, unter Verweis auf eine selbstverständliche Routine zu

⁹⁰ Moderne Rekonstruktionsansätze haben diese These auf der Grundlage von eher modernen als antiken Gußtechniken diskutiert. Carol Mattusch faßt metallurgische Analysen mit der Bestätigung eines Grades von höchster Subtilität bei Güssen von individuellen Legierungen in einem Stück zusammen in MATTUSCH, Greek Bronze Statuary, S. 70 f. und nichtsdestoweniger und gleichwohl zitiert sie in ihrer Einführung zu dem von ihr herausgegebenen Katalog *The Fire of Hephaistos* das Testimonium des Plinius, daß verschiedene Legierungen verschiedene Farben ergeben, indem sie dafür argumentiert, daß gegenwärtige Erfahrung mit Bronzelegierung dies nicht bestätigt. Vgl., insbesondere, S. 26 f. Vgl. auch BRUNILDE RIDGWAY, *Hellenistic Sculpture III: The Styles of ca. 100–31 BC*, Madison: Wisconsin University Press 2002, aufgrund ihrer Diskussionen von farbigen Einfügungen in Bronze so wie beim Laokoon. Denys Hayes argumentiert für eine Methode von Einlage und Überlagerung, indem er herausarbeitet, daß ‚kupferreiche Legierungen‘ getrennt gegossen wurden, so wie die Brustwarzen weiblicher Statuen. HAYNES, *The Technique of Bronze Statuary*, Mainz: Philipp von Zabern 1992, S. 110. Wir haben also aller erst den Sinn bei Plinius zu zergliedern, wie wir es weiter unten in einer Diskussion von BERNARD ANDREAES Augenmerk auf Plinius' Latein sehen werden, in seinem Werk: *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1988.

⁹¹ NK 34.20.94–100.

⁹² NK 34.98.



Abbildung 14: Bronzeabguß. Pergamon-Museum, Berlin, September 2004. Fotografie der Verfasserin.

seiner Zeit, gerade einmal vor achtzig Jahren.⁹³ Während Kluges Quellen die Bedeutung von Zusätzen wie Zinn, Zink und Nickel detailliert aufschlüsselten, zusätzlich zu Blei, Eisen, Silber, Gold sowie Merkur, so lassen heutige verfeinerte Methoden Antinom, Arsen, Wismut, Kobalt und Mangan erkennen.⁹⁴ Zu dieser höchst komplizierten Frage der Komposition ist noch hinzuzufügen die Präsenz (oder Abwesenheit) von verschönenden Amalgamierungen (Vitruv spricht von Etruskischer verschönerter Bronze), sodann von Amalgamierungen von anderen Metallen und Stein-Einlagen, aber auch Politur, die tatsächlich wie Wachs wirkte, nicht als ein Artefakt des Abdruckvorgangs, sondern, um gegen Korrosion und Oxydation zu schützen, oder, um Farbe aufzutragen.

Um die Frage der Bronze anzusprechen und im Zusammenhang damit die Frage nicht nur nach dem Status der römischen Kopien, sondern über solche Erwägungen weiter zu gehen auf die Frage von Originalen und Kopien (dies ist nicht das Thema der vorliegenden Arbeit) haben wir die

⁹³ KURT KLUGE, *Die Antiken Großbronzen*, Band 1: Die Antike Erzgestaltung, Berlin / Leipzig: Walter de Gruyter 1927, S. 45–47. Dieser erste Band von Kluges folioformatiger, dreibändiger Studie zeigt auch detailliert die Charakteristika von Silber-Kupfer Legierungen, indem er herausarbeitet, daß Silbermischungen mit mehr als einem Drittel Kupferanteil ihre leicht silberne Farbe bewahrten, während sie nur bei einem Anteil über 40% rot wurden. Vgl. S. 32. In einer jüngeren Übersicht sind Kluges Studie und unterstützende Quellen, die aus den Jahren um 1900 und zuvor datieren, nicht zitiert. Vgl. HENRY LIE und CAROL C. MATTUSCH, Introduction to the Catalogue Entries and Technical Observations, in: Mattusch (Hrsg.), *The Fire of Hephaistos*, S. 162–179, hier S. 171. Im Blick auf eine Lesart, die auf Kluge und frühere Arbeiten Rücksicht nimmt, vgl. CHARBONNEAUX, *Greek Bronzes*, insbes. S. 19–32.

⁹⁴ LIE und MATTUSCH in ihrer: Introduction to the Catalogue, S. 173 in MATTUSCHS *The Fire of Hephaistos* betont, die Vorteile moderner metallurgischer Analyse (also von Plasma Massenspektrometrie und Elektromikroskopie).

Laokoon-Gruppe, die von Plinius gefeiert wird, zu bedenken, wenn auch nur aufgrund ihrer hohen Bekanntheit, wobei Plinius uns berichtet, daß er sie im Haus des Kaisers Titus sah.⁹⁵ Die Laokoon-Rezeption findet Nachhall bis in die Renaissance, und die Epoche der Romantik vollendet dies mit erotischer Faszination (wobei sich gegenwärtige Auffassungen beeilen, diese Faszination als ‚homoerotisch‘ zu qualifizieren, obwohl zugleich damit auch unterstellt wird, daß man als Leser oder Betrachter eher männlich als weiblich ist).⁹⁶ Bedeutsam für mich wird hier Bernard Andreaes Behauptung sein, die weiter unten überprüft werden wird, daß die Statue, auf die sich Plinius bezieht, im Original in Bronze gegossen wurde,⁹⁷ bevor sie dann von drei Bildhauern aus einem einzigen Marmorblock ausgehöhlt worden war, ein Ursprung, der gewiß nicht eine Anzahl von Marmor- oder selbst Bronzekopien ausschließt.

Laokoon, ein trojanischer Priester, hatte den Apollo-Altar profaniert, indem er in dessen Nähe mit seiner Frau den Geschlechtsakt vollzog; die Statue bildet dabei den Fluch der Blasphemie ab. Apoll selbst ist am Werk mit all der Gewalt, die Marcel Detiennes Beschreibung der Gottheit charakterisiert.⁹⁸ Als Bestrafung für seine Unfrommheit erheben sich zwei Schlangen aus dem Meer, verschlingen ihn und drücken ihn gegen seine Söhne, ein Ereignis, das den heiligen Charakter des hölzernen Pferdes bekräftigt, das Laokoon kritisiert hatte und das damit die Stadtbürger dazu führte, die Gabe der Gottheit zu weihen, indem sie ihre eigenen Mauern einrissen, um die Statue in ihre Stadt zu bringen.

Die Laokoongruppe, die sich nach einem Original, das von den Bildhauern von Rhodos hergestellt wurde, richten soll, zeigt scheinbar einen Jungen auf der Flucht (in Übereinstimmung mit der Version von Arktinos), und sie stellt Laokoon und einen seiner Söhne, nach vorne gewandt, in ihrem Kampf dar – wobei es sinnvoll ist, die Konvention ins Gedächtnis zu

⁹⁵ NK 36.37–38. Die Forscher halten fest, daß die Lozierung der gefundenen Statue Plinius' Bericht nicht bestätigt. Und die Diskussion über das Problem der Fixierung des Originalschauplatzes ist keineswegs abgeschlossen. Brunilde Ridgway informiert mich, daß eine neue Diskussion dieses Themas der Gegenstand eines jüngeren Katalogs von Chrystina Häuber ist, der von den Vatikanischen Museen herausgegeben wurde, um die Entdeckung der berühmten Skulptur in Erinnerung ruft und dem Papst gewidmet ist.

⁹⁶ Das Wesen dieser homoerotischen Faszination steht im Fokus von POTTS, *Flesh and the Ideal* und RICHTER, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*. Vgl. DONOHUE, *Greek Sculpture and the Problem of Description*, S. 165 ff. für eine anders gewichtende Lesart von Winckelmanns ästhetischem Einfluß mit besonderer Berücksichtigung von in Stein gehauenen oder verschleierten Umriß oder Kontur.

⁹⁷ Siehe ANDREAES, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1988.

⁹⁸ Vgl. DETIENNE, *Apollon le couteau à la main Une approche expérimentale au polytheisme grec*, Paris: Gallimard 1998.



Abbildung 15: Die Laokoon-Gruppe wie Winckelmann sie gesehen haben dürfte. Römische Kopie (vielleicht) von Agesander, Athenodorus und Polydorus von Rhodes. Erstes c. CE. Marmor, 2,1 m. Vatikanische Museen, Vatikanstaat. Fotorechte: Alinari / Art Resource, New York.

rufen, daß eine so dargestellte Figur nicht überleben kann – während der andere Sohn sein Gesicht zu seinem Vater und Bruder im Profil wendet (der Seitenwinkel ist charakteristisch für den Lebenden). Wir sehen ihn aus dem Geknäuel der Schlangen heraustreten, so wie man aus einem sehr hinderlichen Hosenpaar schlüpfen kann, mit einer Hand festhaltend an der Verknötung der Schlange, die ihn umfassen hatte, wachsam, daß beide Schlangen mit den anderen Opfern beschäftigt blieben, seinem Vater und Bruder.

Die Emotionen und Gesten, die von der Statue dargestellt zu werden scheinen, hängen immer damit zusammen, wie der Interpret die Tragödie liest. Gotthold Ephraim Lessings berühmte Studie *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766)⁹⁹ gibt eine Übersicht über diese

⁹⁹ GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam 1964. Es besteht kein Mangel an Deutungen und Analysen von

disparaten Lesarten, doch zuletzt legt er die Grundlagen, um Joachim Winckelmanns Darstellung der „edlen Einfalt und stillen Größe“ widersprechen zu können. Für Winckelmann ist Laokoon still: wie es offensichtlich der Fall ist in Marco Dentes Radierung aus dem Jahr 1520 (Abb. 16). Doch wie dem auch sei: wie Lessing und ihm in diesem Punkt folgend Nietzsche betont werden, fühlte der Grieche doch sehr viel leidenschaftlicher, sehr viel intensiver als wir es heute tun. Anstelle eines stummen Keuchens der stoischen oder christlichen Agonie hört man den scharfen Leidenschrei von den geteilten Lippen des sterbenden Priesters. Diese Lesart wird manifest in der gegenwärtigen Rekonstruktion der Statue mit dem rechten Arm, der in Schrecken oder Verzweiflung zurückgebeugt ist, und nicht in Trotz erhoben.

Neben einer Anzahl jüngerer Studien hat Simon Richter die Renaissance-Leidenschaft für Antikenkonservation als essentiell für die ekstatische Wirkung der Laokoon-Gruppe herausgearbeitet.¹⁰⁰ Diese Leidenschaft affizierte indirekt Winckelmanns Deutung der Statue – und nicht zufällig das Schicksal der Kunstgeschichte in diesem Prozeß. Doch das Interesse der Renaissance an Bewahrung (das sich keineswegs so sehr von jenem unserer Zeiten unterscheidet) bedeutete, daß die Statuen in Holzboxen für die Dauer von mehr als zwei Jahrhunderten eingeschlossen wurden (1565 bis 1770), eine Periode, die während Winckelmanns gesamten Leben dauerte – er starb 1768, kurze zwei Jahre bevor sie aus ihren Einschließungen befreit werden sollte. Phänomenologisch ist dies ein Schlüssel für beide, für Winckelmann und seine Zeit. Die Renaissance-Erfahrung dieser Statue und anderer gab tatsächlich ein Echo auf den Moment der Begegnung, waren sie doch zuerst in der Dunkelheit, im Untergrund gefunden worden, in Höhlen oder Katakomben, bzw. ausgegraben aus der Erde. Die flackernden Fackeln wiederholen den Augenblick der Entdeckung, als eine Begegnung von Entbergung.

Indem ich Marco Dentes Radierung weiter oben mit in die Darlegungen einbezogen habe, habe ich nahegelegt, daß die selbe Leidenschaft für Konservation auch eine Leidenschaft für Skizzen, Radierungen und Holzschnitte war. Für die Gelehrten und Enthusiasten jener Tage wuchs die daraus resultierende Sammlung von Folioblättern an zu einem ‚Museum ohne Mauern‘ (‘Musée sans murs‘), um uns André Malraux’ Sprechweise in *Les Voix du Silence* zu eigen zu machen.¹⁰¹ Der Katalog war selbst in

Lessings Laokoon, siehe daher, nur als Beispiel für eine solche: DAVID WELLBERY, *Lessing's Laocoon: Smiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.

¹⁰⁰ Vgl. wiederum RICHTER, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*.

¹⁰¹ Neben den Spezifika des gegenwärtigen Kontexts zieht dieser Punkt aus einem



Abbildung 16: Marco Dente, Laokoon, Detailansicht. Eching 1520.

diesem Sinne ein Papiermodell *für* das Museum.¹⁰² Für Winckelmann, und der Umschlag seines eigenen Buches beleuchtet dieses Ideal (Abbildung 17), boten solche Bilder Gelehrten und Sammlern sinnlichen Zugang zu Dingen, die sie niemals in Person gesehen hatten.¹⁰³

Ein „Papier“-Museum, eine Sammlung des Geistes, kodifiziert im Druck oder der Radierung, wofür das Blatt Dentes ein Beispiel gibt (Abb. 16, vgl. Abb. 17), oder als Illustrationen in den Katalogen der Experten, muß zwingend einen Unterschied für unsere Begegnung mit dem originären Kunstwerk machen. Entdecken wir, was wir zuvor gesehen haben? Noch wichtiger: können wir darüber hinaussehen?¹⁰⁴ Holzschnitte oder Illustrationen

Rückblick auf MERLEAU-PONTYS Diskussion von André Malraux Gewinn: *Le Language indirect et la voix du silence*, in: MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris: Gallimard 1960.

¹⁰² DONOHUE wirft diese Frage aus einer informierten und kritischen Perspektive auf, insbesondere unter Berücksichtigung von Winckelmann in ihrem Werk: *Winckelmann's History of Art and Polyclitus*, in: Moon (Hrsg.), *Polykleitos. The Doryphoros, and the Tradition*, S. 320.

¹⁰³ Tatsächlich war Winckelmann auch im Begriff, seine eigene Sammlung solcher Drucke zu publizieren, dazu beauftragt von Battista Casanova, den er den „vorzüglichsten Zeichner in Rom“ nannte. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Monumenti Antichi Inediti Spiegati et Illustrata*, Rom: Selbstverlag 1767. Es ist weiterhin von Bedeutung für Winckelmanns Bericht über den Laokoon, daß Marco Dente eine Radierung zurück auf die frühen 1500er Jahre datierte, und daß Zeichnungen der Gruppe schon kurz nachdem sie am 14. Januar 1508 ausgegraben war, erschienen.

¹⁰⁴ Der Arzt und Sozialhistoriker der Wissenschaft Ludwig Fleck bietet das erhellende Beispiel von Anatomietextbüchern, die „lange Kapitel“ enthielten, „die die sogenannten *ossa sesamoidiae* beschrieben und aufzählten, die auf einige wenige Sätze in heutigen Lehrbüchern zusammengekürzt sind.“ Es ist nicht deshalb so, weil sie unbekannt geworden



Abbildung 17: Titelseite: Winckelmann, *Gedanken Ueber die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*, 1755.

geben uns, so kann gesagt werden, mehr an Detail (auch am Beispiel der Naturwissenschaften, vor allem im Blick auf die Biologie), tatsächlich mehr bildhauerisches Detail als Fotografien, und beinahe alle von Winckelmanns Begegnungen mit Skulpturen waren von Vorahnungen durch solche Holzschnitte begleitet oder bewahrt – die Erinnerung an eine solche bildliche Vermittlung ist vielleicht aus der Retrospektive noch beachtenswerter.

Zugleich zielen die Debatten über die Verortung des Laokoon ebenso wie über die Herkunft der Statue, ob sie nun eine Hellenistische Kopie oder eine Renaissancefälschung ist, auf unsere Tendenz, nur solche Objekte in den Blick zu nehmen, von denen uns ein vorher existierender Bericht die Identifikation erlaubt.¹⁰⁵ Dies macht in der Tat per definitionem der-

wären, doch sie sind heute äußerst unwichtig, während sie früher von entscheidender Bedeutung waren, denn nach manchen antiken Mythen, die sie betrafen, wird sich aus einem solchen Knochen ‚sicut planta ex semine‘ der vollständige Leib entwickeln, „um beim jüngsten Gericht zu erscheinen“. LUDWIG FLECK, *Scientific Observation and Perception*, in: Robert S. Cohen and Thomas Schnelle, *Cognition and Fact: Materials on Ludwig Fleck*, Dordrecht: Reidel 1986 [1935], modifizierte Übersetzung, S. 59–78, hier S. 76.

¹⁰⁵ Darin besteht ein großes Verdienst, und dieses Papier ist auch eine solche Veranlassung. Vgl. auch ANDREW STEWART, *Nuggets: Mining the Texts Again*, in: *American Journal of Archaeology*, Vol. 102, No.2 (Apr., 1998), S. 271–282.

artige Studien zu historischen, aber es setzt voraus, daß all die Texte, die wir haben, und alles, was wir lesen und verstehen können, auch hinreichend ist für das, was wir brauchen. Dieses ist eine Frage an die Quellenforschung und hier bedürfen wir wieder Nietzsches Erinnerung, daß in der Frage der antiken Texte selbst, z.B., der griechischen Lyrik, wir auf einem „Trümmerfeld“ stehen, nichts als „spärliche Reste“.¹⁰⁶ Ebenso wie wir, was wir wissen, in unsere Wahrnehmung von Dingen hineintragen, woran Nietzsche uns erinnert hat und wie Heidegger im Hinblick auf das Kunstwerk hervorhebt, so importieren wir in ähnlicher Weise auch unsere Vorurteile in unsere Besuche bei den antiken Kunstwerken sowohl am Originalschauplatz als auch in Museen.¹⁰⁷

Ich möchte hier in dem Sinne argumentieren, – obwohl dies nicht der Hauptpunkt sein soll, den ich markiere, – daß zu wissen, was man sieht, zu wissen, daß ein Gegenstand ist, was er ist (und was er bedeutet), beschreibt, was man ebenso gut als die offensichtlicheren physikalischen Bedingungen der Beobachtung ansehen kann, so wie heutige Psychologen (insbesondere Kriminalpsychologen), doch auch unsere Philosophien der Wahrnehmung, es nur allzu klar machen.

Obwohl es wesentlich ist, das historische, textliche und durch Illustratoren bereitgestellte Rahmenwerk zu erwägen, das Winckelmanns Bahn brechende Entdeckungen der Kunstgeschichte ebenso wohl konstituiert wie begleitet, so würde doch die Gelegenheit, eine berühmte Statue im vollen Tageslicht zu sehen, für ihn niederschmetternd gewesen sein. Dies ist nicht eine Frage der Faszination der Marmorstatuen, die in der Dunkelheit vor der Sinnlichkeit der Renaissance geschützt waren, es betrifft vielmehr die Möglichkeit einer phänomenologisch orientierten Kunst-Ästhetik. Wenn es bedeutsam ist, daß Winckelmann niemals eine Statue im Tageslicht sah, sondern nur in der Dunkelheit, erhellt von Fackellicht (Abbildung 15), so ist unsere eigene Begrenzung im Zugang zu antiken Skulpturen davon zu unterscheiden. Wie haben heute keine Statuen mehr, die in ihrem originären Anblick betrachtet werden könnten, denn ein wesentliches Charakteristikum von Bronze, als Metall, bringt es mit sich, daß selbst die Statuen, die die lange Zeit überdauert haben oder die wiederentdeckt und etwa aus

¹⁰⁶ NIETZSCHE, Griechische Lyriker, § 8, KGS II/2, S. 393.

¹⁰⁷ Ich habe an anderer Stelle diesen Punkt im Hinblick auf Heideggers Erörterung des Kunstwerks diskutiert, wie sie ausgeweitet werden könnte auf die Bewahrung der Antike und ihre gegenwärtigen geographischen Vermessungen. Vgl. BABICH, Die Wahrheit des Kunstwerkes: Gadamer's Hermeneutik zwischen Martin Heidegger und Meyer Schapiro, in: Internationales Jahrbuch für Hermeneutik, Band 3, Tübingen: Mohr / Siebeck, 2004, S. 55–80 und: BABICH, From Van Gogh's Museum to the Temple at Bassae: Heidegger's Truth of Art and Schapiro's Art History, in: Culture, Theory and Critique. 4/2 (2003), S. 151–169.

dem Meer geholt wurden, wie es noch heute der Fall ist, uns niemals den „Anblick“ antiker Bronze bieten können.

Nichtsdestoweniger macht es, was den „Anblick“ der griechischen Bronzen betrifft, einen unbedingten Unterschied aus, wenn man ihnen unter dem freien Himmel begegnet (Abbildung 18). Dann trifft man sie im lebendigen Licht einer Erfahrung an, die man am besten als eine annäherungsweise Bewegung vorstellen kann. Daher, wenn Heidegger Erscheinung als die scheinende Kraft dessen, was sich selbst von sich selbst her zeigt, betont (in jeder Substanz, sei es von Metall oder Stein oder von Fleisch und Form),¹⁰⁸ werden wir ernüchtert von der Einsicht, daß antike Bronzen einfach nicht dazu gebracht werden können – noch weniger als es ihnen ‚ingeräumt‘ werden kann – von sich selbst her auf diese Weise zu zeigen. Wie Heideggers abwesendes Werkzeug oder wie Sartres verschleppt verfehltes Caf rendezvous mit seinem fehlenden Freund Pierre: der unheilbare Mangel eines originalen Aspekts zeigt sich immer so, daß er die Bedeutsamkeit dieses expliziten Aspektes als ein ‚Wie es ausgesehen haben würde‘ betont – und wir können noch nicht einmal damit beginnen, alle die anderen Annahmen zu katalogisieren, die wir nicht wissen können, da sie in einer Welt aufzufinden wären, die uns verloren ist, trotz unserer leidenschaftlichen Neigung, sie als ‚unsere‘ Vergangenheit auszurufen.

7. Substanz. Von Laokoon zu Aristoteles

In seiner Diskussion des Laokoon und der Gründung von Rom überblickt Bernard Andreae, was er als die irrige Bestimmung des allgemeinen Begriffs der Skulptur als *statuaria ars* namhaft macht.¹⁰⁹ Indem er die nun schon lange währende Herausforderung von Giuliano de Sangallo unmittelbarer Identifizierung der Statuengruppe, als sie ausgegraben wurde, fortschreibt,¹¹⁰ argumentiert Andreae, daß im Latein des Plinius *statuaria ars*

¹⁰⁸ Dieses Durchscheinen präsentiert die Substanz, von und aus der das Werk gemacht ist: „Der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen.“ MARTIN HEIDEGGER, Vom Ursprung des Kunstwerkes, in: DERS., Holzwege, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann, Gesamtausgabe Band 5, Frankfurt a.M. 1977, S. 1–75, hier S. 32.

¹⁰⁹ ANDREAЕ, Laokoon und die Gründung Roms, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1988, S. 146–147.

¹¹⁰ Der Architekt Giuliano da Sangallo bringt Michelangelo in Zusammenhang mit der Ausgrabung, wobei er die lange Reihe von vorwiegend finanziellen Argumenten (neben anderen) unterstützt, die Lynn Catterson versammelt hat, um die Behauptung zu stützen,



Abbildung 18: Bronzestatue. Pergamon Museum, außen. Berlin, September 2004; Fotografie der Autorin.

sich auf ‚Bronze‘ bezieht.¹¹¹ Andreaes Interpretation hat den großen Vorzug, Plinius’ Identifikation dreier verschiedener Bildhauer zu klären, die oftmals in Zitaten übergangen oder getilgt wurde, Bildhauer, die aus einem gemeinsamen Plan arbeiteten, wenn er auch, und dies bleibt ein bemerkenswertes Hindernis, nicht die Schlüsselfrage bei Plinius löst, wohl aber die materiale Grundlage klärt – in der Behauptung, daß die Statue aus einem

daß Michelangelo selbst den Laokoon geformt (gefälscht) habe. Vgl. CATTERSON, Michelangelo’s Laocoon?, in: *Artibus et Historiae*, 52 (2005), S. 29–56.

¹¹¹ BRUNILDE SISMONDO RIDGWAYS Ansprache an die American Philosophical Society aus dem Jahr 2003: *The Study of Greek Sculpture in the Twentieth Century*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 45, No. 1 (March 2005) weist auf die Debatte zwischen einer Position hin, die die Statue als ein „spätes republikanische Original oder die Kopie einer hellenistischen Bronze“ identifiziert (S. 67), und charakterisiert diesen Streit als ein gegenwärtiges Problem.

Stein gemacht wurde: *ex uno lapide*, obwohl selbstverständlich der Laokoon, so wie wir ihn haben, so nicht gefertigt war.¹¹²

Wenn wir tatsächlich nicht von einem einzigen Marmorblock sprechen, sondern vielmehr von einer großformatigen Bronze, so dienen neuere Diskussionen über den Guß solcher Bronzen, wie jene von Konstam und Hoffmann, auch dazu, der Mehrzahl (drei Bildhauer, ein Entwurf) mehr Sinn zu geben.¹¹³ An diesem Punkt und in der Folge von Andreae gesagt: *wenn* die Statue nach der Beschreibung des Plinius tatsächlich Bronze war (und, doch dies würde gewiß nur die Diskussion an einen anderen Ort verlagern: *wenn* das *Original* eine Bronze war), dann bleibt für uns immer noch die Frage: Wie sah sie als eine solche Bronze aus? Wenn wir wissen, daß Kopien des Laokoon, die in Bronze wiedergegeben werden, noch existieren (wie uns Carolyn Mattusch berichtet, indem sie ja sogar die verfügbaren Farben aufzählt),¹¹⁴ so beantworten moderne Abgüsse dieser Art nicht diese in höchstem Sinne ästhetische Frage.

Ich habe hier nicht in dem Sinne argumentiert, daß wir nur diverse Kopien von romantischerweise fehlenden Originalen haben, und Mattusch hat die Argumente zusammengefaßt, die der Bedeutungslosigkeit solcher Begriffe bei der Abwesenheit eines korrespondierenden einzigen Originals Rechnung tragen, ein Punkt, den ich unterstreiche (während ich zugleich ihre eigentlich entscheidende Frage betone, die den pluralen Charakter unterstreicht, der auf eine Art von Massenmanufaktur solcher Kopien verweist);¹¹⁵ vielmehr behaupte ich, daß wir heute überhaupt keine Bronzen in der Art der antiken haben. Dies steht nicht dem eminenten Begriff eines ‚Originals‘ entgegen, wie er in der heutigen ziemlich kommerziellen Sensibilität für „originale Kunstwerke“ betont wird – ein Künstler, ein Meisterwerk, ein handliches Ideal, dies gilt insbesondere für den heutigen Begriff des kreativen Copyright und intellektuellen Eigentums – so als wäre dies je immer in der Kunst wahr gewesen, doch wenn es auch heute zutrifft, so doch sehr viel weniger in der Antike. Vielmehr argumentiere ich gerade dafür, daß wir genötigt sind, die Objekte, die wir diskutieren, erst zu rekonstruieren, und wir sind mithin in einer wenig besseren Lage als unsere Kollegen im 19. Jahrhundert, selbst wenn unsere eigenen Erfolge besser

¹¹² Die Behauptung, daß die Statue aus einem Steinblock besteht, bleibt in mehrfachem Sinn problematisch (es wird tatsächlich davon gesprochen, daß sie aus fünf Blöcken herausgemeißelt ist), doch so verhält es sich auch mit dem Vergleich, den Plinius mit irgendwelchen Bronzen‘ anstellt.

¹¹³ Konstam und Hoffman bieten eine technisch motivierte Kritik an der Standardinterpretation, die auf der Schale aus einer Berliner Gießerei beruht in ihrem „Casting the Riace Bronzes“, wie weiter oben zitiert.

¹¹⁴ Siehe MATTUSCH, *The Preferred Medium*, hier S. 26–27.

¹¹⁵ Siehe MATTUSCH, *Classical Bronzes*, weiter oben zitiert.

zu sein scheinen. Daher könnten wir die Differenz erwägen, die durch die restauratorischen Rekonstruktionen der kürzlich wiederentdeckten Kroatischen Athleten oder Apoxyomenos hergestellt wird (weit entfernt von den sandverkrusteten Statuen auf dem Meeresgrund).¹¹⁶ Das sogenannte ‚Original‘ sieht ‚authentischer‘ aus, aber dies ist, wie jeder Kunsthistoriker, der sein Geld wert ist, uns tadeln wird, deshalb so, weil wir die Patina des Alters lieben: als Erben der Spät-Moderne sind wir noch, wie Byron, in Ruinen verliebt.¹¹⁷ Doch ebensowenig wie der korrodierte erste Fund kann uns die ‚restaurierte‘ Statue den Anblick der Bronze geben, so wie sie zuerst gefertigt wurde.

Wir können nichts über den ‚Anblick‘ solcher Kunstwerke wissen, denn wir haben keinen Zugang zu dem Werk, als es zuerst hergestellt wurde, zuerst aufgestellt, oder zuerst geweiht, doch gerade diese Anfänge korrespondieren unterschiedlichen Ereignissen in der Lebensgeschichte einer griechischen Statue. Auch sind wir nicht in der Lage, die Bronzezusammensetzung wiederherzustellen, ein Punkt, der wichtig für jede mögliche Rekonstruktion heute ist, wo solche Anstrengungen oftmals mit unterschiedlichen Ergebnissen in der Geschichte der Wissenschaft unternommen werden.¹¹⁸ Analysen der metallurgischen Zusammensetzung antiker Kunstwerke sind natürlich vorgenommen worden, wie oben bemerkt, doch was eine solche Analyse uns nicht sagen kann, ist, wie die Griechen ihre Bronzen zusammengesetzt haben – und es gab, wie auch schon weiter oben angezeigt wurde, eine große Anzahl von griechischer Bronze. Was wir über ihre Methoden wissen, sind ‚Märchen‘, um Konstams Worte im Blick auf die Frage der Technik des Gießens zu verwenden – und obwohl er selbst ein Techniker ist, wirft Konstam nicht die Frage der Zusammensetzung auf. Wir können die Bronzen der Antike nicht wieder erschaffen.

¹¹⁶ Vgl. für einen Bericht solcher Restaurierungen im Fall des Apoxyomenos, der 1999 aus den Wassern der Adria zwischen den Inseln Losinj und Urjule an der Küste von Kroatien zutage geördert wurde, den Katalog der Ausstellung im Medici Palast in Florenz, September 2006 bis Januar 2007. MAURIZIO MICHELUCCI, (Hrsg.), *Apoxyomenos: The Athlete of Croatia*, Giunti, Florence 2006. Der Kroatische Athlet ähnelt dem Athleten von Ephesus in Wien: in beiden Fällen sind die Köpfe getrennt gegossen, in Übereinstimmung mit einem Guß vom lebenden Objekt.

¹¹⁷ Vgl. als interessante Diskussion solcher Ruinen, obgleich in einer nicht Benjaminschen, sondern auf Palladius bezogenen Erörterung über die auratische Kraft des Raumes, GIUSEPPINA MONETA, Profile, in: Babich (Hrsg.), *From Phenomenology to Thought, Errancy, and Desire: Essays in Honor of William J. Richardson*, Kluwer: Dordrecht 1995, S. 205–207.

¹¹⁸ Siehe LAWRENCE PRINCIPE, *The Aspiring Adept*, Princeton: Princeton University Press 1998 sowie STEVEN SHAPIN und SIMON SCHAFFER, *Leviathan and Air Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton: Princeton University Press 1998.

Ich behaupte nicht, die Rezepte für die Vielgestaltigkeit der griechischen Bronzen entdeckt zu haben – ebenso wenig wie ich behaupten würde, das Geheimnis des Zements oder Gummis zu besitzen, den Robert Boyle ‚Diachylon‘ nannte –, da die Einzelheiten der Zusammensetzungen des Materials weniger ein Geheimnis als ein allzu großer Gemeinplatz zu der damaligen Zeit gewesen sein dürften,¹¹⁹ neben verschiedenen anderen Gründen. Ich versuche statt dessen die Differenz zu betonen, die durch solche Unterschiede, die zwischen gegenwärtiger Erfahrung und der Begegnung der Griechen mit ihren eigenen unterschiedlich stilisierten und unterschiedlich gefärbten Bronzestatuen bestehen.

Um hier ein zusätzliches Beispiel zu geben; so hat unser Wissen von griechischer Bronze und die Begrenzungen dieses Wissens die traditionelle Lektüre (und die mit ihr verbundenen Vorurteile) von keinem geringeren als von Aristoteles geprägt, besonders im Hinblick auf Frauen und ihre Wirkung auf die sie umgebende Welt. Diese Dispute schreiben ihm nachweislich einerseits eine allzu moderne Misogynie zu, die er tatsächlich nicht mit seinen gegenwärtigen Kommentatoren geteilt haben mag (die damit bezeichnete Differenz würde aus ihm noch lange keinen Feministen machen). Im Blick auf das Auge, beobachtet Aristoteles, daß:

das Gesicht (der Gesichtssinn) nicht nur von seinem Gegenstand affiziert wird, sondern auch auf ihn einwirkt. Bei sehr reinen Spiegeln wird, wenn eine Frau zur Zeit der Reinigung hineinschaut, die Oberfläche wie ein blutiger Nebel, und wenn es ein neuer Spiegel ist, läßt sich ein solcher Flecken nicht leicht auslöschen; ist er aber alt, so geht es leichter.¹²⁰

Aristoteles wird typischerweise für dieses Urteil verlacht – und wir meinen selbst, es besser zu wissen –, doch die Kommentatoren versäumen es, auf das Kontextproblem des Materials ihr Augenmerk zu lenken: im Falle von Aristoteles auf Spiegel von damals und als solche).

¹¹⁹ Wie die Bronze, die wir erörterten, die Zusammensetzung des Gummis, ohne dies zu sagen, detailliert hervortreten läßt. Vgl. Shapins und Schaffers Diskussion von Boyles „speziellem Zement, der Diachylon genannt wurde, eine Mischung, „die ... aufgrund der exquisiten Zusammenmischung ihrer kleinen Bestandteile, und der Enge ihrer Textur allen Zugang zu einem äußerlichen Aussehen negiert“ (S. 29). Boyle stellte das Rezept für Diachylon nicht zu Verfügung, doch war es möglicherweise eine Mischung von Olivenöl und anderen Gemüsesäften, die mit oxydiertem Blei zusammengemührt wurden. Er beschrieb auch wie, wie der Absperrhahn befestigt und so gut gemacht wurde, daß er nicht leckte, wobei eine Mischung von geschmolzenem Pech, Harz und Holzasche verwendet wurde.

¹²⁰ ARISTOTELES, *Parva naturalia* II 459b23–460a23. Ich orientiere mich hier an der Übersetzung von EUGEN ROLFES, *Aristoteles. Kleine naturwissenschaftliche Schriften*. Hamburg 1924, S. 66. Siehe dazu, unter vielen anderen, THOMAS RAKOCZY, *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur*, Tübingen: Gunter Narr 1996.



Abbildung 19: Spiegel, 450 v. Chr. Metropolitan Museum of Art. Fotorechte: The Metropolitan Museum of Art, New York / Art Resource.

Daher – und insbesondere in einer empiristisch gesonnenen Epoche so wie der unseren – wird absolut *nichts* aus dem historisch spezifischen Sachverhalt gemacht, daß griechische Spiegel gemeinhin aus Metall gefertigt waren (Abbildung 19) – so wie es auch Etruskische und römische Spiegel noch waren, obwohl die Römer auch glasbeschichtete Spiegel mit Gold nutzten. Aus Bronzelegierung bestehend (sie konnten auch aus Silberlegierung angefertigt sein), begannen antike griechische Spiegel zu oxydieren (wie Metalle es tun), von dem Moment an, in dem sie zuerst im Gebrauch waren. Aus diesem Grunde betont Kluge die Bedeutung der Politur und die Widerständigkeit gegen Kratzer in seiner Analyse der Komposition von sogenannter ‚Spiegelbronze‘.¹²¹ Daher ist es auch in der Tat bedeutsam, daß Aristoteles insbesondere brand- oder nagelneue Spiegel erwähnt, zusätzlich zu dem Schutz gegen nachfolgende Oxydation, die von einer vorher schon existierenden Trübung geliefert wird. Aber es ist, was meines Wissens bislang kein Gelehrter getan hat, die Behauptung des Aristoteles einer empirischen Überprüfung zu unterziehen.

¹²¹ Kluge bietet eine Analyse über die Eigenschaften und Zusammensetzung von Spiegelbronze. Vgl. KLUGE, Die Antiken Großbronzen, S. 46–47.

Solch ein empirischer Test würde schwierig sein, vorausgesetzt, daß wir nicht (wie oben hervorgehoben wurde) in der Lage sind, die einzigartige Spiegelbronze herzustellen, auf die sich Aristoteles bezieht, und von der es viele Arten gab, wie Plinius uns berichtet. Doch unser Verständnis von antiker Metallurgie sollte als sehr begrenzt angenommen werden. Denn was Aristoteles spezifiziert, hat gerade solche Details zur Voraussetzung: was hier in Frage steht, ist, wie solche Spiegel unter ursprünglichen Umständen ausgesehen haben könnten *und* wie sich das Verhältnis der Oxydation zu umgebenden anderen Faktoren verhält, wie zu der Person, die den Metallspiegel benutzt; doch dies bedeutet, ihn in der Hand zu halten und auf und in seinem Umkreis zu atmen.¹²² Eine empirische Spekulation (eine wirkliche Erforschung ist uns nicht möglich) über das Skopus von Aristoteles' Behauptung scheint aber wenigstens ein Gran von Überzeugungskraft zu gewinnen. Und während aufgeklärte Gelehrte die Behauptung der Alten bezweifeln, daß Experten überhaupt in der Lage sein könnten, die Differenz zwischen kostbaren Metallen durch den Geruch zu erkennen,¹²³ so hat die neue Forschung über die angenommenen Qualitäten von Metallischen Geldstücken – der ‚Geruch von Geld‘, ‚stinkreich‘ – eine höchst physikalische und dezidiert auf den Geruch bezogene Basis eben dieses Phänomens bestätigt. Das Öl und der Schweiß auf unseren Händen reagierten unmittelbar mit metallischen Geldstücken.¹²⁴ Menstruierende Frauen, die in großer Nähe zu einander leben (aber ohne miteinander zu interagieren), zum Beispiel in Studentinnenwohnheimen von Colleges, neigen dazu, ihre Regel-

¹²² Wie als weitere Bekräftigung mußten die Höhlen von Lascaux seit 1963 für Besucher geschlossen werden, was welchen Faktoren wie Säure und Feuchtigkeit etc. geschuldet ist. Wissenschaftliche Anstrengungen, die Höhlenmalereien zu erhalten, hatten sich aus solchen Gründen als kontraproduktiv herausgestellt.

¹²³ D. Emanuel suggeriert, daß wenn „Martial und Petronius nahelegen, daß einige ihrer Zeiggenossen dachten, sie könnten Korinthische Bronze an ihrem Geruch erkennen“, diese Beziehung im besten Fall auf Salze, die in der Patina kristallisiert seien, sich beziehen würden, daß Emanuel argumentiert, daß wahrscheinlicher Martial (9.59, *consuluit nares an olerent area Corinthon*) und Petronius (*Sat. 50, ego malo mihi vitrea, certe non olunt*) meinten, die Vorstellung einer olfaktorischen Identifikation satirisch zu nehmen. D. EMANUEL, *Aes Corinthium: Fact, Fiction, and Fake*, in: *Phoenix* 43/4 (1989): S. 347–58, hier S. 354. Ich bemerke, daß die Satire, die hier in Rede steht, einiges Talent beanspruchen würde. Nicht jedermann kann Wein schmecken oder den Wohlgeruch von feinem Öl von einer Fälschung unterscheiden. Siehe dazu ARISTOTELES, *De sensu et sensibili*.

¹²⁴ Wir wären daher und ganz in Plinius' Verständnis des Begriffs, unsere eigenen ‚Probiersteine‘. Vgl. D. GLINDEMANN, A. DIETRICH, H.-J. STARK UND P. KUSCHK, *The Two Smells of Touched or Pickled Iron – (Skin) Carbonyl-Hydrocarbons and Organophosphines*, in: *Angewandte Chemie. International Edition* 45/42 (October 27, 2006), 7006–7009.

blutungen zu synchronisieren.¹²⁵ Die meisten gängigen Erklärungen weisen auf physikalische Einflüsse hin, so wie auf das Milieu der Umgebung, das auch Teil unseres leiblichen Seins in der Welt ist, einschließlich hormoneller Umschwünge im Schweiß und dem Geruch des Atems und den mikroskopischen Ausdünstungen körperlicher Ausscheidungen, die wir alle – Männer wie Frauen – konstant aus der Gesamtheit unserer sehr menschlichen (und sehr tierischen) Leibern verströmen, wo immer wir gehen.¹²⁶

Wir nehmen an, daß Aristoteles seine eigenen Vorurteile nicht allein deshalb artikuliert, weil er dies oftmals tut, sondern ebenso, weil seine Überzeugung mit unserer aufgeklärten Sicht auf uns selbst zusammenstimmt, einer Perspektive, die uns dazu gebracht hat, auszukommen, ohne dem verführerischen Ideal zu opfern, das darin besteht, *Imago Dei* sein zu wollen. Daß wir dieses Ideal von uns selbst für wahr halten, ist klar, denn wir imaginieren uns selbst als hermetisch verschlossene, diskrete Subjekt-Wahrnehmer, die eine vergleichbar abgetrennte, objektive Welt – d.h., so ungestört wie unbefleckt – kontemplativ betrachten. Der moderne Vorteil besteht darin, Frauen (und ich bezweifle nicht, daß dies wirklich ein sehr großer Vorteil ist) zusammen mit Männern in die Teilhabe am selben Potenzial ‚unbefleckter‘ Erkenntnis – oder Beobachtung oder Interaktion einzubeziehen.

Die explizite Idee des neutralen Beobachters in der Wissenschaft ebenso wie in rechtlichen und politischen Angelegenheiten, ein ‚transzendenter‘ Beobachter, der keinen Einfluß oder keine Wirkung auf den beobachteten Gegenstand hat, wird von der Kapazität zu nicht-berührender oder rein ‚objektiver‘ Perzeption abgeleitet. Es ist dieser Annahme entgegengesetzt, daß wir nicht nur die wunderbare Konvention ‚unbefleckter Erkenntnis‘ verstehen, die ich gerade von Nietzsches Erörterung desselben Phänomens in *Also sprach Zarathustra* entlehnt habe, sondern der Punkt von Nietzsches quälender Zurückweisung, die uns drängt, uns selbst in unserer eigenen Eitelkeit zu verfangen, wenn wie in Harry Potter-Fantasien oder wie die Bildwelt Walt Disneys, die mit Schneeweiß umgehen, uns einbilden, daß wir Nietzsches Vogel hören, der uns zuzwitschert: „Du bist mehr! Du bist höher! Du bist anderer Herkunft!“¹²⁷

¹²⁵ Die klassische Studie ist hier MARTHA McCLINTOCK, Menstrual Synchrony and Suppression, in: *Nature* 229 (22 January, 1971), S. 244–245.

¹²⁶ Ich erörtere dies weitergehend in BABICH, From Fleck's *Denkstil* to Kuhn's Paradigm: Conceptual Schemes and Incommensurability, in: *International Studies in the Philosophy of Science*, Vol. 71/1 (2003), S. 75–92, S. 83–84. Für eine wichtige Diskussion über die Konstitution des Organismus von seiner Umwelt vgl. RICHARD LEWONTIN, *Biology as Ideology: The Doctrine of DNA*, New York: Harper 1991.

¹²⁷ JGB § 230.

Die Statue des Apollon im Museum zu Olympia kann ich zwar als ein Objekt naturwissenschaftlichen Vorstellens betrachten, kann den Marmor physikalisch hinsichtlich seines Gewichtes berechnen; ich kann den Marmor nach seiner chemischen Beschaffenheit untersuchen. Aber dieses objektivierende Denken und Sprechen erblickt nicht den Apollon, wie er sich in seiner Schönheit zeigt und in dieser als Anblick des Gottes erscheint.

Heidegger, *Phänomenologie und Theologie*

8. Erotische Paideia: Schönheit als Bildung und das Versprechen des Glücks

Wir haben die politische Differenz erkundet, die eine Überfülle von Statuen im antiken Griechenland bewirkt haben könnte, in dem Sinn, in dem dies Nietzsches Frage ist, wie wir sie in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie* finden, wo er nicht nur die Memnons Säule- oder Statue – beschwört, sondern Apoll, als den Bildhauergott, und tatsächlich und sehr präzise als die zivilisierende Form (Abbildung 20). Wie war es, von Formen der Vortrefflichkeit umgeben zu sein *und* sich selbst in deren Mitte zu finden? Sich selbst in Spannung mit diesen selben Figuren zu finden, wie Nietzsche argumentierte, gewölbt, sozusagen, gegen ein buchstäblich ideales Urbild, ist uns heute sehr fremd. Was sollen wir aus dem Pindarischen Imperativ machen, der zu werden, der man ist, und was ist mit dem Ideal des Maßes? Und was mit dem Ideal aller Ideale, dem Ideal der Schönheit?

Wie das Gemälde, das nach Heidegger ‚sprach‘ (*Dieses hat gesprochen*, schreibt er in seinem *Ursprung des Kunstwerkes*¹²⁸), so haben wir uns verdeutlicht, daß die Statue die Möglichkeit hat, zu „sehen“ und uns auf diese Weise zu halten, uns in ihrem ‚zögernden Bleiben‘ zu halten, um die Sprechweise zu benutzen, die Hans-Georg Gadamer von Hölderlin entlehnt, um seinen Essay *Die Aktualität des Schönen* abzuschließen – ein Hölderlinsches Echo, das Gadamer stets durch die Begriffe von Platons *Phaidros* hindurch hörte.¹²⁹ Es ist diese unheimlich metaphysische ‚zaudernde Weile‘, die Gadamers erneute Sammlung auf Rilkes Ausdruck des Imperativs der Skulptur rechtfertigt: „Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern“¹³⁰ (Abbildung 21). In einer solchen leibhaften Bewe-

¹²⁸ HEIDEGGER, *Holzwege*, S. 20 und 24.

¹²⁹ HANS-GEORG GADAMER, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1974), in: *DERS., Ästhetik und Poetik 1, Gesammelte Werke Band 8*, Tübingen: Mohr Siebeck 1993, S. 142.

¹³⁰ GADAMER, *Die Aktualität des Schönen*, S. 125.



Abbildung 20: Apollo von dem Giebel des Zeustempels, Olympia 5 Jhdt. V. Chr. Archäologisches Museum Olympia, Griechenland. / Art Resource.

gung wird man ebenso sehr von der Figur betrachtet, wie man selbst derjenige ist, der sie anblickt. Gadamers Lesart von Rilkes Gedicht wird nur auf einem phänomenologischen Niveau wirksam: man muß es ‚tun‘, wie gesagt wird, um seine Interpretation phänomenologisch zu bestätigen (oder tatsächlich auch) zurückzuweisen. Vor einem Marmortorso sieht und *fühlt* man wie der nachsinnende Dichter, daß die Skulptur keinen Kopf benötigt, um dich zu sehen, oder deine Antwort einzufordern.

Wenn wir keine Gelegenheit haben, heute griechischen Bronzen in ihrem ursprünglichen Anblick zu begegnen – selbst ohne die wichtige Differenz der Kultur, die wir nicht teilen, für eine solche Begegnung ausmachen müßte –,¹³¹ so fragte ich mich im Verlauf der weiter oben angestellten Erwägungen über die Natur und Qualität der griechischen Bronze, wie wir eine hermeneutische Phänomenologie nutzen sollten, um des Lernens willen, wie Nietzsche in genau diesem Kontext sagen würde, um *zu sehen*, *zu fühlen*, *zu hören*. Wie, im einzelnen gefragt, können wir bewußt oder explizit unsere ‚Perspektive des Sehens‘ angemessen zur Verfügung stellen, insbesondere, wenn wir Heideggers Reflexionen über Schönheit in Zu-

¹³¹ Ich diskutiere die Relevanz der Abwesenheit des griechischen Kultes für Heidegger in BABICH, Die Wahrheit des Kunstwerkes, insbesondere S. 74–79.



Abbildung 21: Marmortorso. Pergamon Museum. Berlin, September 2004. Fotografie von der Verfasserin.

sammenhang mit Nietzsches Griechen und sogar mit Nietzsches eigener, sehr physiologischer, das heißt: spezifisch körperlicher, Denkart über das Schöne bringen? In der Weise, in der Heidegger Nietzsches Aussagen über die Kunst liest, ist ein solches leibliches Denken präzise als eine Angelegenheit des Empfindens und in Begriffen der Erhöhung und Fülle artikuliert, von Rausch und Freude, in Korrespondenz mit Stendhals ‚Versprechung von Glück‘.

In seiner eigenen Konzeption folgt Heidegger Nietzsche, wenn Nietzsche dafür hält, selbst gegen Kants ‚interesseloses Wohlgefallen‘ zu stehen. Doch der für Heidegger springende phänomenologische Punkt wendet sich hier auf die Einsicht, daß „in jeder Leibzuständlichkeit jeweils eine Weise mitschwingt, wie wir auf die Dinge um uns und die Menschen mit uns *ansprechen* oder *nicht ansprechen*.“¹³² So interpretiert Heidegger Nietzsches Diskussion der lebensbereichernden oder lebenssteigernden Wirkung des Schönen. „Was einem gefällt, was einem zu-sagt, hängt davon ab, wer der ist, dem etwas zu-sagen und ent-sprechen soll.“¹³³ Heideggers weiterge-

¹³² MARTIN HEIDEGGER, Nietzsche. Erster Band, Pfullingen: Neske 1961, S. 118. Hervorhebungen von mir.

¹³³ HEIDEGGER, Nietzsche, S. 131–132.

hender Ausdruck dieser affektiven Affinität gibt ein Echo auf den Anfang von Rilkes *Duineser Elegien*: „Schön‘ nennen wir dann jenes, was dem entspricht, was wir von uns fordern. Diese Forderung bemißt sich wieder nach dem, was wir von uns halten, was wir uns selbst zu-trauen und zu-muten, als das Äußerste, was wir selbst gerade noch bestehen“.¹³⁴

In diesem Sinn zitiert Heidegger Nietzsches höchst erotische und in hohem Maße griechische, zudem sehr agonistische *Nachlaß*-Bemerkung: „Die Witterung dafür, womit wir ungefähr fertig werden würden, wenn es leibhaft entgegenträte, als Gefahr, Problem, Versuchung – diese Witterung bestimmt auch noch unser ästhetisches Ja“.¹³⁵ Daher meint Nietzsche, selbst Kants ‚interesseloses Wohlgefallen‘ als charakteristisch für das ästhetische Urteil zurückzuweisen. So denkbar weit entfernt ist in Nietzsches Sicht die Exklamation: „Das ist schön‘ ist eine *Bejahung*“,¹³⁶ denn das bedeutet, in der Tat, eine Erregung, einen Rausch, also das *Versprechen*, wie Alexander Nehamas in sehr subtiler Weise Stendhal aufnimmt, von Glück.¹³⁷ Wie Heidegger Nietzsches Reflexion in einen Zusammenhang mit Rilkes auf andere Weise ästhetischen (aber in ähnlicher Weise erotischen) Reflexionen über das Schöne setzt, so argumentiert er, daß für Nietzsche das Schöne dasjenige ist, „was uns und unser Verhalten und Vermögen bestimmt, sofern wir uns in unserem Wesen im Höchsten beanspruchen, d.h. über uns wegsteigen“.¹³⁸

Doch damit dies auf uns wirkt, muß man in der Gegenwart des Werkes sein, Bilder und Geschichten werden es nicht bewirken, diese Abhandlung wird es nicht, denn viel mehr ist hier involviert: das Material verwandelt die Form, es gilt, in rückwärtige Richtung zu arbeiten, auf die Form als in-formiertes Substrat hin. Indem er sich selbst vor den „archaischen Torso Apolls“ versetzt, fühlt der Dichter dessen Forderung, wie Gadamer die selbe Forderung für uns in seiner eigene hermeneutischen Reflexion über das Kunstwerk wiederholt. Doch es ist nicht genug, was Gadamer sagt, man muß sich selbst vor dem Werk finden, wie man sich selbst in die Welt erheben muß – und kein Gipfel der Schönheit kann uns berühren, ohne daß wir selbst auf diese Weise auf die Schönheit hin gestimmt sind.

Eben so wie die Methode der Phänomenologie uns lehren kann zu ‚sehen‘, wie wir in der Sicht Nietzsches lernen müssen zu sehen, so muß man im Falle der griechischen Bronzen die physische Gegenwart des Wer-

¹³⁴ Ebd., S. 132. Heidegger bezieht sich ausdrücklich auf die erste Zeile von Rilkes *Duineser Elegien*, weiter unten S. 137.

¹³⁵ NIETZSCHE, KSA 12, 10 [168], S. 556.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Siehe NEHAMAS, *Only a Promise of Happiness*.

¹³⁸ Ebd., S. 133.

kes sehen, um das ganze Gewicht und die scheinende Glätte der metallischen Form, den Schimmer der Bronze zu erfahren – dies gilt auch für die weiße Schwingung des Marmors oder den polierten Holzglanz (um Brancusis wohlbekannte Materialvariationen im Blick auf eine einzelne Form anzuwenden). Denn es ist der springende phänomenologisch haptische Punkt, daß die Skulptur mehr als Sehen in sich schließt, nämlich Fühlen. Heideggers hermeneutische Phänomenologie achtet immer darauf zu betonen (ein Schlag gegen Jacques Taminiaux's Lesart):¹³⁹ die Materie, *Erde* (was immer die Akzentuierung von Michel Haar war)¹⁴⁰ *verändert* die Form, indem sie zurückwirkt auf die Form als ‚geformte‘ (‚in-formierte‘) Substanz. In Bronze, Chrom, Stein: die wirkende Macht des Kunstwerkes verwandelt sich, je nachdem wie es auf uns wirkt und dieses nach vorne und in rückwärtiger Richtung Einwirken des Werkes ist immer auch die Aufstellung einer Welt – es ist die *Energeia* des Kunstwerkes.

Was bedeutet dies für uns, während wir die Frage nach der Skulptur aufwerfen, wenn wir manche der Hinweise deuten können, die aus der Vergangenheit geblieben sind, um das Beispiel der griechischen Bronzen in Menschengröße hier noch einmal heranzuziehen? Gewiß können solche Skulpturen schön und unheimlich wirken, so wie es an dem Kroatischen Apoxyomenos beispielhaft gezeigt wurde, bis er kürzlich in Florenz ausgestellt wurde, oder in der gleichgewichtig tarierten Form des Delphischen Wagenlenkers oder wie es an dem Doryphoros des Polykleitos zu exemplifizieren war (Abbildungen 2–5), demselben Bildhauer, der, nach Plinius, auch die Statue fertigte, die der ‚Kanon‘ genannt wird – den Plinius emphatisch von dem Doryphoros als solchem unterscheidet [NK, 34.19.55], als ein Musterbild der Bronzekunst.¹⁴¹ Doch ist das nicht mehr als Fetischismus? Wir werden darüber belehrt, daß die Griechen ‚klassisch‘ sind, lange bevor wir uns überhaupt der Kunstgeschichte zuwenden. Bestimmt dies nicht darüber, was wir überhaupt als ‚klassisch‘ schön empfinden?

Dies ist ein altes Problem, und man könnte argumentieren, daß ich Gefahr laufe, ein altes Vorurteil zu verlängern: das Ding ist die Griechische Skulptur, wenn man nur die Wärme der Bronze gegen die Kälte des Marmors, Nietzsches Farbe (Dionysos!) an die Stelle des Winckelmannschen

¹³⁹ JACQUES TAMINIAUX diskutiert Heideggers ästhetische Phänomenologie in: *The Platonic Roots of Heidegger's Political Thought*, in: *European Journal of Political Theory* 6/1 1 (2007), S. 11–29.

¹⁴⁰ Siehe MICHEL HAAR, *Le Chant de la Terre. Heidegger et les Assises de L'Histoire de L'Etre*, Paris: L'Herne 1985.

¹⁴¹ Siehe dazu HERBERT BECK u.a. (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Frankfurt a.M.: Liebighaus, Museum alter Plastik 1990, insb. HANNA PHILIPP, *Zu Polyklets Schrift „Kanon“*, S. 135–156 Vgl. MOONS Sammlung: *Polykleitos, The Doryphoros and the Tradition*.

Weiß (Apollo!) setzt. Ich habe zu zeigen versucht, daß Nietzsches Lesart, ebenso wie jene Heideggers und Hölderlins uns erinnert, daß das altvertraute Bild der Griechen anders ist, als wir angenommen haben. Diese Behauptung kann nicht für garantiert gelten, wo wir doch ständig zurück in die alten Überzeugungen gleiten. Und ein großer Teil dieser Frage betrifft das Wissen um die Fremdheit der Vergangenheit als etwas, das nicht ins Leben zurückgerufen werden kann, wie sehr wir auch danach verlangen, insbesondere weil wir nur eine Vision – weniger der Antike als vielmehr von uns selbst uns zurückzurufen suchen, die in deren Bilder verkleidet ist. Nietzsche wiederholt diese frustrierte Ambition, wenn er Hölderlin in seinen frühen Bemerkungen zitiert: „auch ich, mit allem guten Willen, tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen *Menschen* (den Griechen) in der Welt nur nach und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur so ungeschickter und ungereimter, weil ich wie die Gänse mit platten Füßen im moderneren Wasser stehe und unmächtig zum griechischen Himmel emporfleuge“.¹⁴²

Der springende Punkt ist hier nicht die Präntention gewesen, die Erfahrung der Antike wiederzuerschaffen, einer Welt, die, wie Heidegger schon in *Sein und Zeit* uns sagt, uns „verloren“ ist, sondern nahezulegen, daß wir in unser Eigenes kommen können, wenn wir die Zeit nehmen, die Statuen, insbesondere in der Gestalt griechischer Bronzen, zu erwägen, so wie sie bleiben, doch auch im Geist der Phänomenologie, wenn wir fähig sind, der Statue zu begegnen, selbst wenn es nur eine Kopie ist, sei es in Bronze, doch auch in Stein, und, wie ich hier hinzufügen möchte, – denn ich selber kann *Welt* nur sehr irdisch denken in einer widerstreitend physikalischen Weise als *Physis*, d.h., jenseits all der geschlossenen menschlichen Welten von Kultur und Mode – dies bedeutet auch die Welt unter einem offenen Himmel. Die Erfahrung von Erde und Welt in Heideggers Sinn ist kaum auf die Skulptur begrenzt, und wir können die Gestalt hinzufügen, die Wallace Stevens ausdrückte, indem er kein „klassischer“ geformtes Ding wählte, als ein Gefäß, das auf einen Bergabhang gesetzt ist:

I placed a jar in Tennessee
 And round it was, upon a hill
 It made the slovenly wilderness
 Surround that hill.
 The wilderness rose up to it,
 And sprawled around, no longer wild.
 The jar was round upon the ground
 And tall and of a port in air.
 It took dominion everywhere.

¹⁴² NIETZSCHE, KSA 7, 29 [107], S. 681.

The jar was grey and bare.
 It did not give of bird or bush,
 Like nothing else in Tennessee.
 – Wallace Stevens, *Anecdote of the Jar*

Wenn Stevens' Gefäß, das in die rauhe, unbebaute Natur des alten Tennessee gesetzt ist, dies leisten kann, was vermag dann eine Statue? Was würden hunderte und tausende von ihnen tun? Im Laufe dieser Abhandlung habe ich vorgeschlagen, daß die Griechen sich selbst entgegengesetzt, sich selbst in einem Gegenschwung gehalten sahen im Gegenüber zu dem Maß der genau verbildlichten Bronzestatuen, die in einer solchen Überfülle gegossen wurden und, so wurde weiter oben argumentiert, manchmal vom lebendigen Objekt abgenommen waren; sie sahen sich in jedem Fall gegenüber von Statuen, die als so vielfache Spiegel des Lebens aufgerichtet wurden. Da sie weder dem Zweck der Kontemplation noch der Erweckung eines Begehrens diene, brachte das Werk der Statue den Griechen zu sich selbst. Daher weihten Nietzsche und seine Freunde eine kleine Statue, als sie ihre Studien abschlossen, die in dieser Praktik dieselbe imperativische These exemplifizierte: werde, der du bist.¹⁴³ Es ist in diesem selben Sinn der Fall, daß die Dynamik der Statue den Griechen dazu einlud, sich selbst „als eine Statue“ zu imaginieren.¹⁴⁴ Nietzsche fügt eine komplizierte Spannung von Chaos und Verwandlung hinzu, so daß die Statue eben exemplarisch ist, in ihrem Stehen, in sich selbst, ihrem Selbstbesitz, ihrer Ruhe. Die Statue prägt dem Werden das Bild des Seins auf.¹⁴⁵

Wenn Nietzsche stets auf die steinerne Beschaffenheit der Statuen sein Augenmerk lenkte – eine versteinerte Stille, die er dem stoischen Imperativ verglich (wir haben bereits den Lobpreis der Statue von Epiktet sowie Plotin zitiert), und den Nietzsche mit dem Apollinischen identifizierte –, so vernahm er die steinerne Beschaffenheit als eine Sache des Kampfes, insbesondere in schwierigen Zeiten: „*Versteinerung* als Gegenmittel gegen das Leiden und alle hohen Namen des Göttlichen der Tugend fürderhin der Statue beilegen“.¹⁴⁶ In diesem Kontext von Tonakzent und Spannung: „Die griechische Tugend wurde eine Sache des *agon's*, man war neidisch auf einander. Die *Unbeweglichkeit* als Ideal: in der Zeit, wo man schon zu *empfindsam* geworden war und die Leiden und Umschwünge zu groß (Zeit des Thukydides) zur Statue wurden: während die Tragiker die Statue (des

¹⁴³ Für eine Diskussion siehe BABICH, *Words in Blood, Like Flowers*, S. 81 f.

¹⁴⁴ Vgl. STEINERS hilfreiche Erörterung in ihren *Images in Mind*, Kapitel vier.

¹⁴⁵ Siehe Heideggers Erörterung dieses Satzes aus Nietzsches *Wille zur Macht*: „Dem Werden den Charakter des Seins *aufzuprägen* – das ist der *höchste Wille zur Macht*“. In: HEIDEGGER, Nietzsche, S. 466.

¹⁴⁶ NIETZSCHE, KSA 9, 15 [54], S. 652.

Gottes oder Heros) hatten zu Menschen werden lassen“.¹⁴⁷ Aber das Ideal der Ruhe und Unbewegtheit war zugleich eine Angelegenheit der Schönheit von Anfang an, und Nietzsche trennt niemals das Apollinische und das Dionysische voneinander, trotz der allgemein verbreiteten Überzeugung, daß er auf das Apollinische verzichte, ein Fehlgriff im Blickpunkt wie auch der Glaube, daß er das Projekt seines ersten Buches über die Tragödie preisgebe. Von hier her schreibt er in einem Fragment in seinem Notizbuch aus dem Jahr 1884, betitelt *Von den Mitteln der Verschönerungen*: „Die griechischen Philosophen suchten nicht anders ‚Glück‘ als in der Form, sich schön zu finden: also aus sich die Statue zu bilden, deren Anblick wohlthut (keine Furcht und Ekel erregt)“.¹⁴⁸

Was wir in unseren Tagen verloren haben, ist nicht der Sinn für Schönheit, den wir immer noch haben, selbst wenn wir uns kaum die Zeit dafür zu nehmen erlauben. Wir haben vielmehr zweierlei verloren: die Tiefe und die Spannung, die diese Schönheit ins Sein brachte, ebenso wie die Bedeutung oder bedeutsame Form der alten Statuen oder Tempelstrukturen. Nichts von dem, was vergangen ist, spricht zu uns, mit oder ohne die Kunst des Daedalus, und dies nicht, weil der Geist geflohen wäre, weil die Götter uns verlassen hätten, sondern und vielmehr, „weil uns ihre Sprache fern gerückt ist“,¹⁴⁹ wie Dieter Jähnic von den Überresten schreibt, die gerade noch von den Tempeln übrig geblieben und zu sehen sind, wie dem „Apollontempel von Bassä, dem ‚einsamsten aller Griechischen Tempel““,¹⁵⁰ deshalb sind wir von ihnen doch so weit entfernt. „Es ist kein Schutzraum und auch kein Versammlungsraum. Es ist nur das ‚Haus der Gottheit‘. Aber diese ‚wohnt‘ so ‚in ihm‘ (in der Cella), daß sie mit ihm, in dem Säulenumgang, in dem Gefüge von Basis, Säulen und Giebel, in dem Spiel zwischen Bauwerk und Bild-Werk hervortritt“.¹⁵¹ Wir sind so weit distanziert von dieser architektonischen Sprache oder Artikulation, daß wir sie gar nicht *als* eine Distanz gewahren. „Wir spüren diese Ferne nicht, wenn wir den kunst- und kulturhistorischen Abstand registrieren“.¹⁵² Nietzsche zielt auf dieselbe Vorstellung einer Sprache, die nicht länger vernommen werden kann, wenn

¹⁴⁷ NIETZSCHE, KSA 9, 7 [101], S. 338.

¹⁴⁸ NIETZSCHE, KSA 11, 25 [101], S. 36.

¹⁴⁹ DIETER JÄHNIG, ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘ und die moderne Kunst, in: Walter Biemel und Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hrsg.), *Kunst und Technik . Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Frankfurt a.M. Vittorio Klostermann 1989, S. 219–254, hier S. 231.

¹⁵⁰ JÄHNIG, ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘ und die moderne Kunst, S. 230. Ich diskutiere das gegenwärtige Schicksal dieses Tempels in BABICH, *Die Wahrheit des Kunstwerkes*, S. 76–80.

¹⁵¹ JÄHNIG, ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘ und die moderne Kunst, S. 231.

¹⁵² Ebd.

er in einem frühen Aphorismus über die Einebnung oder Versteinerung vergangener Architektur schreibt: „Der Stein ist mehr Stein als früher“,¹⁵³ eine paradoxe Betonung, wie die verlorene Kunst des Sprechens, so wie weiter oben Jähmig Nietzsche gehört hat. Für Nietzsche sind wir:

aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkungen der Rhetorik entwöhnt sind, und haben diese Art von Muttermilch der Bildung nicht mehr vom ersten Augenblick unseres Lebens an eingesogen. An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich alles etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit *milderte* höchstens das *Grauen* – aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung.¹⁵⁴

Um historisch über das „gebaute Leben“ oder die Welt der antiken Griechen zu reflektieren, als Modellierung der aufgerichteten Form und der Geradheit (sowohl in ihrer ethischen wie politischen Bedeutung), kehren wir zu Nietzsches Säulen zurück. Dies ist, wie wir bemerkt haben, nicht nur die skulpturale Figur der Statue, die wir schon mit Memnons ‚Säule‘ identifiziert haben, die den Höhepunkt in Nietzsches früher Studie über die Mischung der Metaphern für Licht und Klang, als die klingende Figur des Tagesanbruchs bildet¹⁵⁵ – sondern auch die Säulen, die die Schlußfolgerung seines ersten Buches über die Tragödie einrahmen, wo er eine architektonische Parallele zu der Musik der harmonischen Stimmen und der rhythmischen Gestik aufstellt: „im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Widerspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache“.¹⁵⁶

Ein „Horizont“, skizziert durch „reine und edle Linien“, ist ein explizit architekturhafter Existenzrahmen, eine im ganzen zur Skulptur gewordene Welt. Nach allem, was gesagt wird, können diese selben „zart bewegte[n] Menschen“ in Nietzsches anspielungsreicher Schlußfolgerung gut viele Bronzestatuen gewesen sein; aufrecht und exemplarisch, und diese Statuen könnten dann wieder ebenso viele Spiegel skulpturierter Säulen gewesen sein, und der Raum der Fülle zwischen ihnen.¹⁵⁷

¹⁵³ NIETZSCHE, *Menschliches Allzumenschliches I*, § 218, KSA 2, S. 178.

¹⁵⁴ Ebd., S. 178f.

¹⁵⁵ Siehe BABICH, *Songs of the Sun: Hölderlin in Venice*, in: *Words in Blood, Like Flowers*, S. 117 ff.

¹⁵⁶ NIETZSCHE, *Göttliche Tragödie*, § 25; KSA 1, S. 155.

¹⁵⁷ Siehe wiederum JOSEPH RYKWER, *The Dancing Column*.

9. Coda – mit Spiegeln

Um eine andere Schlußfolgerung zu ziehen: erwägen wir, wie eine angewandte Phänomenologie ‚aussehen‘ müßte, in gewöhnlicher moderner Praxis, weit entfernt von dem leiblichen Spiegeln einer Bronzestatue. Denken Sie sich selbst, wie sie eine Straße in einer Stadt hinuntergehen, die von Fenstern gesäumt ist, so wie man sie überall finden kann, vielleicht am mittleren Nachmittag, oder zu irgendeiner Zeit, wenn die Bedingungen für Spiegelung gut sind. Oder erinnern Sie sich an solch eine Erfahrung, wie sie sie, überrascht von der Gelegenheit, gemacht haben mögen. Beobachten Sie sich, um dieses Experiment zu ‚machen‘, in der nächsten Zeit, nachdem Sie sich selbst auf diese Weise gesehen haben, ob zufällig, oder zufällig mit fester Absicht: d.h. phänomenologisch. Bewußtsein, so rufen wir uns ins Gedächtnis, ist immer Bewußtsein von etwas, und es ist wert, über die Frage nach- zudenken, was es ist, das uns mit der Empfindung der Überraschung erfaßt in solch nebensächlichen Spiegel-Begegnungen. Denn dabei können wir den Blick auffangen und so beinahe den Aspekt unserer selbst ‚treffen‘, wie wir unsere eigene Erscheinung hervorbringen können, unseren ‚Anblick‘, so wie wir in der Welt sind, wie wir uns zeigen und dem Anblicken eines anderen *gegeben* werden. Die jähe Ansicht unserer selbst kann uns ‚uns selbst einholen‘, uns so bringen, wie wir – in der –Welt-erscheinen, *uns selbst gegenüber*, und dies meint auch, obwohl dies nicht evident ist, wie wir von anderen gesehen werden *könnten*.

Was uns einfängt im Anblick unserer selbst in einem Spiegel, ist nicht, daß wir uns als uns selbst im Spiegel erkennen: denn der Spiegel gibt uns nichts anderes als den ‚Anblick‘ unseres eigenen gesammelten reflektierten Bildes von uns selbst. Daher können wir, durch das selbe Zeichen, von irgendeinem vorübergehenden ersten Wiedererkennen so überrascht werden, wie in Paul Feyerabends verzerrter Wiedererinnerung einer staubigen Gestalt, die er zuerst als seltsam notierte und dann mit einiger Geringschätzung in der Bibliothek der Universität Kalifornien in Berkeley darüber nachdachte, nur um zu bemerken, daß er selbst diese zerzauste Gestalt war. Wenn wir von uns selbst eingefangen sind, wenn wir uns selbst in der Welt ansehen, so stellen wir unsere Körperhaltung richtig, wir rücken die Kleidung gerade, frisken das Haar auf, wir empfinden Verzweiflung über uns selbst oder Mißfallen, wie Feyerabend berichtet, daß er es empfand, oder einen Anflug von Stolz und so weiter. Der Glanz im Spiegel zeigt uns uns selbst nie so, wie wir uns selbst erscheinen – unsere vergessenen Erinnerungen von gewesenen Bildern – oder andern gegenüber – deren Perspektive niemals denselben Winkel oder gar dessen Umkehrung einnimmt – sondern so, daß wir Aspekte unserer selbst entdecken, die wir *nicht* meistern können.

Der frühe Heidegger schreibt: „Dieses materielle, so nach den verschiedenen Richtungen möglicher Empfindbarkeit sich anbietende Raumd Ding zeigt sich als daseiendes immer nur von einer bestimmten Seite, so zwar, daß ein solcher Seitenaspekt kontinuierlich in die anderen durch die Raumgestalt des Dinges mitvor gezeichneten überfließt, und so fort.“¹⁵⁸ Dies sagt uns, daß das oben benannte und alltägliche Beispiel einer phänomenologischen Überlegung zur Reflexion auch illustriert, wenn es an unseren eigenen Erscheinungswinkel herankommt, daß wir uns immer der Relevanz von Gesichtspunkten bewußt sind, insbesondere wenn solche Perspektiven immer schon kaskadenartig auf Blickwinkel hereinstürzen, die *ungesehen sind, doch in Sicht*, selbst beim ersten Anblick.

Und dies ist es, wenn auch nur zum Teil, was Rilke meinte, wenn er mit einer unheimlichen und schönen Präzision sagt: „Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht“.

Du, das aber bedeutet: *Ich*, das aber bedeutet wir: wir alle, *wir* müssen uns ändern.¹⁵⁹

Übersetzung: Harald Seubert

Summary

I take up Pliny's account that 3000 life-sized, bronze statues were to be found in Rhodes, Athens, Olympia, etc. Far from the plaster image of 18th century aestheticism and apart from the modern conception of 'desire', the agonistic tradition of competitive contest (not conflict as Nietzsche reminds us), suggests that the Greek found himself against and in tension with such statues. A hermeneutic phenomenological reflection raises the question of the 'look' of such bronzes in the context both of art history and aesthetics and I refer to contemporary empirical analogies and research suggesting that ancient statues were modeled from life. I include a reflection on mirror-bronze (in Aristotle) and conclude with an example of applied phenomenology to suggest a political interpretation of Rilke's famous poetico-ethical imperative: "you must change your life".

¹⁵⁸ MARTIN HEIDEGGER, *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, Gesamtausgabe Band 63, hrsg. von Käte Bröcker-Oltmanns, Frankfurt a. M.: Klostermann 1988, S. 88.

¹⁵⁹ Ich danke Harald Seubert für seine Übersetzung und seine Freundlichkeit meiner Mitwirkung und meinen Korrekturen gegenüber. Für hilfreiche Kommentare und Korrekturen bin ich besonders dankbar Brunhilde Ridgway, ebenso Guy Métraux und Andrew Stewart so wie Bernard Andreae, Herbert Hoffmann, Nigel Konstam, Birgit Hoffmann, Suzanne Stern-Gillet, Denis O'Brien, Patrick A. Heelan und auch Alasdair MacIntyre für seine freundlichen Anregung. Für Auseinandersetzungen sowie Einladungen diese Arbeit vorzutragen, gelte Christa Davis Acampora (Hunter College, New York), John Cleary (Maynooth, Irland), Gary Gurtler (Boston College), Paul Fairfield (Queens University, Kingston, Ontario) und Diane Enns (McMaster University, Hamilton, Ontario), Peter Sloterdijk (Karlsruhe), sowie Karl Schawelka (Weimar) und Tracy Strong sowie Anthony Edwards (San Diego) mein herzlicher Dank.

Zusammenfassung

Plinius berichtet, dass 3000 lebensgroße Bronzestatuen in Rhodos, Athen, Olympia etc. zu finden waren. Weit entfernt vom Gipsbild des Ästhetizismus des 18. Jahrhunderts, und klar unterschieden vom modernen Begriff der ‚Begierde, legt die agonale Tradition des Wettkampfs (nicht des Konflikts, wie Nietzsche uns erinnert) es nahe, daß die Griechen sich selbst im Gegensatz und in der Spannung zu solchen Statuen entdeckten. Eine hermeneutisch-phänomenologische Reflexion wirft die Frage nach dem ‚Aussehen‘ dieser Bronzen im Zusammenhang sowohl der Kunstgeschichte als auch der Ästhetik auf. Empirische Forschungen und Analogieschlüsse legen es heute nahe anzunehmen, daß die antiken Statuen nach lebendigen Vorbildern gestaltet wurden. Der Aufsatz geht auf die Spiegelbronze (bei Aristoteles) ein und schließt mit einem Beispiel angewandter Phänomenologie, indem er eine politische Interpretation von Rilkes berühmtem poetisch-ethischem Imperativ versucht: „Du mußt dein Leben ändern.“