

TONIO HÖLSCHER

Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur

1. Eine Kultur des unmittelbaren Handelns

Jeder Besucher eines Museums griechischer und römischer Kunst wird mit Körpern konfrontiert: vielen nackten, aber auch bekleideten Körpern, meist schönen, idealen, jungen Körpern, seltener häßlichen, realistischen und alten Körpern, oft von betörender oder bedrängender Sinnlichkeit. Das liegt nicht nur daran, daß von der antiken Bildkunst vor allem die Skulpturen erhalten geblieben sind, und daß der Gegenstand der Skulptur vornehmlich der Körper ist. Denn auch in der Malerei, auf den griechischen Vasen wie auf den Wänden von Pompeii, wird von der Möglichkeit, Natur und 'Umwelt' darzustellen, nur sehr selten und eingeschränkt Gebrauch gemacht: Auch hier nehmen die Figuren weitgehend das ganze Bildfeld ein, stehen auf dem unteren Bildrand, ragen bis in die oberen Zonen und lassen kaum Raum für 'Umgebung'. Es gibt Ausbrecher, zu allen Zeiten: ein ausgemaltes Grab aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. im etruskischen Tarquinia mit einer Meerlandschaft, in der vornehme Jugendliche vergnüglich baden und fischen; oder die berühmten Landschaften mit den Abenteuern des Odysseus aus der Zeit des Augustus. Aber in aller Regel beherrschen die Menschen das Bild: mit ihren Körpern.¹

Wie ist das zu verstehen, daß eine Kultur, die wir mit so 'geistigen' Konzepten wie der Geburt der Tragödie und der platonischen Ideenlehre verbinden, in der Bildkunst so obsessiv auf den Körper gesetzt hat? CHR. MEIER hat in seiner Schrift *Politik und Anmut* eine anthropologische Grundstruktur der griechischen Gesellschaften dargestellt, in der die körperliche Präsenz, Erscheinung und Wirkung der Person – statt „Anmut“ würde ich lieber sagen: der Reiz und die Verführung des persönlichen Gegenüber – als zentraler Faktor aller kulturellen Aktionen und Interaktionen erscheint. Er hätte sich für die heute so überraschend wie phantastisch erscheinende Verbindung dieser beiden Begriffe, von denen Politik als häßliches Geschäft, Anmut als traumhafter Anachronismus erscheint, auf einen ehrenwerten und gar nicht so fernen Vorgänger berufen können: auf BERT BRECHT, der seine eminent politische *Kinderhymne* mit den Zeilen beginnt:

„Anmut sparet nicht noch Mühe,
Leidenschaft nicht noch Verstand ...“

¹ Tomba della caccia e pesca, Tarquinii: STEINGRÄBER (Hg.) 1985, Taf. 41–44, 47–49; Abb. 96–99. – Odyssee-Fresken: BIERING 1995.

Wie stark BRECHT damit in antiken Denkformen und Verhaltensmustern steht, kann ein beliebiges Blättern in Büchern über antike Kunst zeigen: Da steht der Liebreiz des Ganymed, den Zeus zu seinem Mundschenken erwählt, gleichzeitig neben den Mühen des Herakles, und die Leidenschaft des Laokoon neben der angestrengten denkerischen Konzentration des stoischen Philosophen Chrysippos. Und alles wird in einem eminenten Maß zur Gebärde von Körpern.²

Die griechische Kultur war seit ihrer Frühzeit eine 'Kultur des unmittelbaren Handelns'. Die Polis, die autonome politische Grundeinheit, mit einer Siedlung im Zentrum und einem Territorium von maximal einer Tagesreise bis zu den Grenzen, war eine Größenordnung, die es jedem Mitglied möglich machte, das ganze Gemeinwesen in eigener Anschauung wahrzunehmen: In vielen Poleis konnte man vom Hauptort aus mit dem Auge bis zu den Grenzen sehen, und bei religiösen Ritualen mit Prozessionen, die zu Heiligtümern am Rand des Territoriums führten, wurden diese Distanzen auch konkret durchmessen und anschaulich erfahren. Noch Aristoteles sagt, eine ideale Polis, d. h. deren 'städtisches' Siedlungszentrum, müsse gewährleisten, daß jeder Bürger jeden anderen kennen und jeder die Stimme des Herolds hören könne. Dem entsprechend waren die politischen Institutionen, die Versammlungen des Rates und der ganzen Bürgerschaft, so eingerichtet, daß alle Angelegenheiten im direkten 'Miteinander' aller mit allen, *face to face*, bewältigt werden konnten. Dasselbe galt für andere gesellschaftliche Aktivitäten, die Rituale der Religion, die athletischen Spiele, die Führung des Krieges: Alles stand unter dem Zeichen des 'Alles miteinander'.³

Es ist deutlich, wie viel in solchen Verhältnissen von der konkreten persönlichen Präsenz und Aktivität abhing. Wer etwas erreichen oder bewirken wollte, mußte es mit eigener Aktivität, eigener Überzeugungskraft, eigenem 'Charisma' tun. Handeln, Sprechen und Erscheinen, körperlicher und geistiger Reiz fielen in einem umfassenden 'Auftreten', einem 'Habitus' zusammen. Nichts anderes zählte. Das Medium dieses 'Habitus' war der Körper.⁴

2. Eine Kultur der Körper

Diese Körper wurden als 'Sinnfiguren' ins Zentrum von kulturellen Handlungen, Ritualen und Institutionen gestellt. Beim Eintritt der jungen Männer ins Alter der Erwachsenen wurde der Körper zum zentralen Thema gemacht. Zur Vorbereitung wurden sie in manchen Städten in die Wildnis der umgebenden Wälder und Berge geschickt, wo sie sich ohne Waffen und technische Hilfsmittel, ganz auf ihre eigenen Fähigkeiten gestützt, behaupten und ihre Körperkräfte ausbilden mußten; teilweise geschah das in homoerotischer Verbindung mit einem älteren

² MEIER 1985. – B. BRECHT, Gesammelte Werke, Bd. 10, Frankfurter Ausgabe, 977–978. – Ganymed: BOARDMAN 1987, Abb. 33. – Herakles: BOARDMAN 1987, Abb. 23. – Laokoon: FUCHS 1993, Abb. 421. – Chrysippos: ZANKER 1995, Abb. 54–56.

³ Allgemein zur „Kultur des unmittelbaren Handelns“ s. HÖLSCHER 1998, bes. 69–76. – Heiligtümer am Rand des Territoriums: DE POLIGNAC 1984. – Arist. Pol. 1326 b.

⁴ Grundlegend zur Auffassung des Körpers im antiken Griechenland: STEWART 1996. Zum Phänomen der Nacktheit in der Bildkunst: BONFANTE 1989; HIMMELMANN 1990. Dazu Rez. T. HÖLSCHER, Gnomon 65, 1993, 519–528. Auch hierzu s. MEIER 1985.

Mann, der die sexuelle Erweckung des Körpers begleitete. In öffentlichen Ritualen wurden die jungen Männer ausgekleidet, ihre Körper im Theater vorgezeigt, in Tänzen vorgeführt, wohl auch geprüft, und wieder angekleidet. Der Körper als solcher, mit seinen physischen Qualitäten der Kraft, Beweglichkeit und Schönheit wurde zum Maßstab: Er war die Grundlage zur vollen Aufnahme in die Bürgerschaft.⁵

Solche Praktiken haben weltweite Parallelen in urtümlichen Gesellschaften, man könnte sie daher auch in Griechenland auf alte prähistorische Wurzeln zurückführen. Das ist heute modern geworden: die Griechen in ihren „wilden Ursprüngen“, in den vorzeitlichen Epochen der Jäger, Hirten und frühen Ackerbauern aufzusuchen. In der Tat wurde von dieser Seite neues Licht auf die griechische Kultur geworfen: Sie ist dadurch fremder, weniger klassisch, interessanter geworden.⁶ Das Erstaunliche und Einzigartige an Griechenland ist aber, daß diese Vorstellungen hier erst in voller historischer Zeit ihre spezifische Ausprägung erhalten haben. Das wird besonders im Bereich der Athletik deutlich.

In der Praxis des athletischen Trainings und Wettkampfs sind gewissermaßen die Rituale der Körperausbildung in der Wildnis auf eine höhere Stufe der Zivilisation gehoben: Auch sie ist außerhalb des städtischen Raumes installiert, auch sie hat ihren Schwerpunkt in der Altersstufe der Heranwachsenden, sie setzt auf reine körperliche Kraft, ohne technische Geräte, und ist mit homoerotischen Verhältnissen verbunden. Hier aber liegt deutlich nicht eine Erbschaft aus prähistorischer Zeit, sondern eine Neuentwicklung vor. Zwar haben athletische Spiele offenbar Vorläufer in der mykenischen Kultur gehabt, und von dort kann es durchaus Traditionen bis ins 1. Jahrtausend gegeben haben. Aber das können allenfalls rudimentäre und schwach institutionalisierte Veranstaltungen gewesen sein, die keinen Zweifel daran lassen, daß die großen athletischen Spiele seit dem 8. Jahrhundert in Olympia und an anderen Orten bewußt neu als zentrale kulturelle Institutionen Griechenlands gestaltet wurden. Die Athletik hatte zunächst vor allem die Stärkung körperlicher Qualitäten für den Krieg zum Ziel, entwickelte sich aber rasch weit darüber hinaus zu einem autonomen System von nahezu zweckfreien Leistungen, die der Gewinnung von Prestige dienten. Es waren gewissermaßen voraussetzungslose, 'unmittelbare' Qualitäten: einen Körper hatte jeder. Wer es sich leisten konnte, ihn auszubilden, konnte in diesem Bereich andere Wertmaßstäbe wie hohe Geburt, Reichtum usw. außer Kurs setzen. Hier liegt die eigentliche soziale Sprengkraft der athletischen Agone, daß sie innerhalb der Oberschichten, die die Athletik betrieben, soziales Ansehen zur Disposition stellten und neu zur Begründung freigaben. Dies war eng mit der neuen städtischen Kultur der entstehenden Poleis verbunden.⁷

Die Neuartigkeit dieser kulturellen Form zeigt sich besonders an dem bezeichnendsten Element griechischen Athletentums: der Nacktheit bei den Agonen. Die Schriftquellen führen den Beginn dieser Sitte zwar auf verschiedene Athleten zurück, bezeugen aber deutlich, daß sie bald nach der Gründung der olympischen Spiele im 8. Jahrhundert v. Chr. neu eingeführt wurde. Gerade dies Phänomen, das leicht wie ein Relikt aus primitiven Kulturstufen erscheinen könn-

⁵ BRELICH 1969, 186–191; STEWART 1996, 27–29; HÖLSCHER 1998, 36–39.

⁶ Das Konzept ist vor allem von W. BURKERT in vielen wegweisenden Arbeiten zur griechischen Religion zur Geltung gebracht worden. S. etwa BURKERT 1990.

⁷ Entstehung der Athletik und frühe Polis-Kultur: DELORME 1960, 24–30; PLEKET 1974, bes. 61; WEILER 1988, 78–102.

te, ist also eine kulturelle Setzung: ein neues Ritual einer neuen panhellenisch gewordenen Oberschicht. Gewissermaßen, und paradoxerweise, eine artifizielle Neuschöpfung eines ‚einfachen‘, ‚ursprünglichen‘ Habitus.⁸

Der Agon aber wurde gewissermaßen als Grundmuster für den Einsatz körperlicher Präsenz im gesellschaftlichen Leben betrachtet. Darum wurde auch die Athletik, entsprechend den Situationen des Lebens, in einem heute überraschenden Maß ganz auf die direkte Konfrontation mit den Konkurrenten gestellt. Es wurden keine Rekorde gemessen, keine Gesamtleistungen berechnet, sondern alles spielte sich im unmittelbaren Gegenüber ab, das über Sieg oder Niederlage entschied. Auch dies ist ‚unmittelbares Handeln‘.

Der Körper wurde dabei zum Träger der höchsten Werte dieser Gesellschaft. Und weil es hier in einer so umfassenden, das heißt: nicht nur physischen, sondern auch gesellschaftlichen Weise um den Körper ging, fanden in den Gymnasien auch jene homoerotischen Beziehungen ihren Platz, die für die frühgriechische Gesellschaft eine zentrale und nie bestrittene Rolle spielten. Denn die heranwachsenden Knaben wurden zur Zeit der Pubertät von älteren Männern in eine erotische Obhut genommen und in die Verhaltensformen der Männergesellschaft eingeführt. In einer Gesellschaft der unmittelbaren Präsenz ging es dabei vor allem auch um den gewinnenden Einsatz des Körpers.

Ähnliche Ideale herrschten bei der Jagd, die als vornehmer Erweis von männlicher *areté* neben der Athletik stand. Hier waren, wie Platon sagt, die Jagdformen mit technischen Hilfsmitteln, mit Netzen und Schlingen, weniger angesehen als die, bei der mit dem eigenen Körper, *heautón sómasin*, mit Wurf und Schlag, also Speer und Schwert gekämpft wurde. Dem entsprechend war im Krieg die vornehmste Kampfform die des voll gerüsteten ‚Hopliten‘ mit Lanze und Schwert, ‚Mann gegen Mann‘, während der Schuß mit Pfeil und Bogen aus der Ferne immer als zweitrangig, nämlich feige, galt. In dem großen Krieg der Frühzeit um die Iliad-Ebene wurden Pfeil und Bogen sogar verboten. Auch auf diesen zentralen Feldern der frühgriechischen Kultur wurden in voller ‚historischer‘ Zeit Formen der unmittelbaren Aktion und Interaktion bewußt als Ideale bewertet und in die Praxis umgesetzt.⁹

Alle diese Verhaltensideale, Praktiken und Strukturen sind mit der Entstehung der neuen griechischen Polis-Kultur vom 9. bis 7. Jahrhundert v. Chr. ausgebildet worden. Während die großen Kulturen von Mesopotamien und Ägypten auf Strukturen der Herrschaft setzten, die indirekt über weite Distanzen vermittelt wurden, richteten die Griechen sich eine Welt des ‚alles Miteinander‘ und des ‚unmittelbaren Handelns‘ ein. Diese Struktur des *face to face* aber, die uns sonst als ein Zeichen von Urtümlichkeit aus prähistorischen Kulturen bekannt ist, war in Griechenland nicht aus der Vorzeit ererbt, sondern wurde in dieser Prägnanz erst in einer relativ späten Phase der griechischen Kulturgenese, bei der Formierung der Polis entwickelt.

Wenn man sich fragt, ob dies alles damals ganz neu war oder ob die Griechen dafür Vorbilder hatten, so bleibt als größte Unbekannte die Kultur der Phöniker, die in ähnlich überschaubaren politischen Einheiten lebten und manche ähnliche kulturelle Institutionen gehabt zu haben scheinen.¹⁰ In Griechenland selbst aber sind diese Strukturen nicht nur neu gewesen,

⁸ STEWART 1996, 26–34.

⁹ Jagd: Plat. Nom. 823b–824c. – Pfeil und Bogen: Eur. Her. 159 ff. – Verbot im Iliadischen Krieg: Strab. 10, 1, 12.

¹⁰ Phöniker: GSCHNITZER 1988; 1993; BERNAL 1993.

sondern auch über alle möglichen Vorläufer hinaus zu einem pointierten kulturellen Habitus weiter entwickelt worden. Wenn man *face to face* als eine urtümliche Gesellschaftsstruktur werten will, so war dies bei den Griechen, paradox gesprochen, eine „Erfindung“ von „konzeptueller Ursprünglichkeit“, die bei steigender Komplexität der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Formen immer noch weiter gesteigert wurde.

Der eklatanteste Fall dieser konzeptionellen Primitivität ist Herakles, das Urbild des griechischen Body-Menschen. Schon vom Mythos her ist Herakles ganz auf seinen Körper angewiesen: Der größte Held Griechenlands ist von Geburt her benachteiligt, steht deshalb im Dienst eines fremden Königs, in dessen Auftrag er alle seine Ruhmestaten vollbringt. Außer seinem Körper besitzt er fast nichts – und auch dies wird im Lauf der historischen Entwicklung immer weniger. In der Frühzeit kämpft er in den Bildwerken noch mit dem Schwert gegen den Löwen – bald aber wird er auf die allereinfachsten Kampfformen umgestellt: mit einer rohen Keule – und vor allem mit der reinen Kraft seines Körpers.¹¹

Dies ist eine konzeptionelle Primitivierung, die viel über kulturelle Grundeinstellungen der Griechen aussagt. Die Kehrseite dieser Medaille ist nicht zuletzt eine starke Begrenztheit technischer Innovationen und Lebensgestaltung, die bei diesem erfindungsreichen Volk schon oft verwundert hat. Wo kulturelles Handeln und Wahrnehmen so unmittelbar an den Körper, seine Kräfte und Qualitäten gebunden wird, da bleibt das Bestreben, die menschlichen Fähigkeiten durch Technik grundsätzlich zu erweitern, offensichtlich begrenzt.

Was also waren das für Körper, die die Griechen so stark ins Zentrum ihrer Kultur gestellt haben? Diese Frage wäre am besten in einem Vergleich mit anderen Kulturen zu klären, aus dem deutlich würde, worin sich die Griechen mit ihren Konzepten des Körpers von anderen Gesellschaften unterscheiden. Um damit anzufangen: Der Körper war für die Griechen kein Spiegel oder Spurenabdruck von persönlichen biographischen Schicksalen und Lebenserfahrungen, auch nicht ein rein physischer Träger einer eigentlichen geistigen Physiognomie, schon gar nicht eine materielle Hülle einer körperlosen Seele. J.-P. VERNANT hat einmal geschrieben, der Körper der Griechen sei eine Ausrüstung: mit physischen Elementen, die zugleich ethische Kraft hatten. Wir können diese Formel jetzt ausfüllen: Der Körper der Griechen ist agonal, ganz nach außen gerichtet, ein Instrument der allseitigen *competition*, in der Aktion oft unverhohlen und erschreckend aggressiv, beim Anblick überwältigend, Furcht, Staunen und Bewunderung erregend. Physische und visuelle Wirkung gehen in eins.¹²

Wenn der Körper eine Rüstung ist, sind Rüstungen wie Körper. Die metallenen Brustpanzer der Krieger ahmen Formen des athletischen Körpers nach und bringen dessen Kräfte im Kampf sichtbar zur Geltung. Helme können mit Hörnern versehen werden und die Kraft des Durchbohrens sichtbar machen, die der Krieger mit Schwert und Lanze entwickelt. Herakles nimmt durch den Helm des Löwen-Skalps selbst den Charakter eines Löwen an.¹³

Zu dieser Ausrüstung gehören aber auch die Mittel der Charis: perlende Haare, gewinnendes Lächeln, reizvoll verhüllte und enthüllte Körper, elegante Bewegungen, entsprechend den

¹¹ Herakles: J. BOARDMAN, in: LIMC 5, 1990, 184–185.

¹² VERNANT 1986.

¹³ Panzer mit Angabe der Muskeln: SNODGRASS 1964, pl. 30–31. – Helme mit Hörnern: besonders eindrucksvolles Beispiel bei PFLUG 1989, 90 Nr. 81. Auch die Verzierungen von Helmen mit Köpfen von Widdern, Ebern und Löwen gehören in diesen Zusammenhang.



1. Menelaos verfolgt Helena, die sich zum Bild der Athena flüchtet: Aphrodite tritt dazwischen und entsendet einen kleinen Eros. Weinkanne (abgerollte Zeichnung) aus Athen. Rom, Musei Vaticani. Um 440 v. Chr.

gesellschaftlichen Rollen der Männer und Knaben, Frauen und Mädchen. Auch die Gesten der Charis sind Instrumente des Körpers, gewissermaßen Verlängerungen der körperlichen Glieder. Beim Anblick einer schönen Freundin erzittert Sappho am ganzen Körper. Als am Ende des Troianischen Krieges Menelaos in seiner Wut die schuldige Helena umzubringen droht, läßt Aphrodite sie ihm in ihrer ganzen Schönheit erscheinen – und das Schwert entfällt seiner Hand (Abb. 1). Auch das reizvolle Auftreten in der Gesellschaft war agonial: eine Fortsetzung der *competition* mit anderen Mitteln. Auch Schönheit war eine Waffe.¹⁴

3. Körper und Bildwerke: Die Erblast der Neuzeit

All dies macht deutlich, warum und in welchem Sinn die Menschen, ihre Körper und vor allem ihre nackten Körper das zentrale Thema der griechischen Bildkunst wurden: Sie waren die entscheidenden Faktoren im gesellschaftlichen Leben. Es wird aber auch klar, wie wenig dies Phänomen mit den Begriffen 'ideale' oder gar 'heroische' Nacktheit getroffen wird, unter denen die neuzeitliche Geisteswissenschaft es begreift. 'Heroisch' ist der nackte Körper in der Bildkunst deshalb nicht, weil er unterschiedslos mythischen Heroen und lebensweltlichen Figuren, in Sieg und Glanz wie in Qual und Tod, zukommt. Und 'ideal' erscheint er deshalb nicht, weil er immer den wirklichen, konkreten Körper meint.

¹⁴ Sappho frg. 31 LOBEL/PAGE. – Menelaos und Helena: BOARDMAN 1991, Abb. 309.

Es bedürfte eines genaueren Blickes auf die neuere Geschichte der Vorstellungen und Normen, mit denen der menschliche Körper belegt wurde, um zu zeigen, wie sehr die Konzepte der „idealen“, „heroischen“ oder gar „göttlichen“ Nacktheit einem neuzeitlichen Horizont angehören.¹⁵

Michelangelo war wohl der erste Künstler der Neuzeit, der den nackten Körper als Ausdruck einer umfassenden Idee von Schönheit dargestellt hat. Während des ganzen Mittelalters war Nacktheit rein ikonographisch, das heißt zur realistischen oder allegorischen Darstellung bestimmter Figuren eingesetzt worden: für Adam und Eva, Isaak beim Opfer, Märtyrer, Hercules und viele andere. Michelangelos David dagegen verkörpert ein Maß an heroisch-idealer Schönheit, das zu Recht mit der neuplatonischen Auffassung verbunden worden ist, „daß in der Schönheit des nackten Körpers der Abglanz einer spirituellen, idealen Schönheit zu finden sei, die transzendental begründet ist“ (N.HIMMELMANN), einer „unsterblichen“, „universalen“ Schönheit.

Dieser kunstgeschichtliche Schritt erhält seine Pointe aber erst, wenn man ihn in den Zusammenhang des Umgangs mit und der Vorstellungen von dem Körper im gesellschaftlichen Leben stellt. N. ELIAS hatte in seinem Konzept des „Prozesses der Zivilisation“ zu zeigen versucht, daß zu Beginn der Neuzeit der Körper und die sexuellen Handlungen stärker als bisher dem Blick entzogen und in einer Zone der Scham verborgen worden seien; dem wird man, trotz des universalistischen Widerspruches von H. P. DUERR, wohl grundsätzlich zustimmen können. Später hat M. FOUCAULT die Diskurse verfolgt, die in verschiedenen Gesellschaften um den Körper geführt wurden, und hat dargestellt, wie Körper, Sinnlichkeit und Sexus seit der frühen Neuzeit von allen Seiten mit Tabus belegt – und dadurch zu einem Reiz-Thema im vollen Sinn des Wortes gemacht wurden. Nicht nur haben Kirche und Theologie, die Körper und Seele in Opposition brachten, die körperlichen Lüste als Sünden gebrandmarkt. Es folgte der Staat, der den ehelichen Körper um der gesellschaftlichen Ordnung und der kommenden Generationen willen schützte. Die Rechtsprechung half, die Normen durchzusetzen; die Medizin grenzte normwidriges Verhalten als Krankheit aus; die Moralphilosophie lieferte Begründungen, die Pädagogik suchte Abirrungen zu verhüten, die Psychologie war bestrebt, Perversionen zu ergründen. Die Emphase dieses monumentalen und polyphonen Diskurses um den Körper steigerte sich noch, als die Entwicklung in den antibürgerlichen Bewegungen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert umkippte, zunächst zu einer feierlich gefärbten ‚Befreiung‘ des Körpers, dann zur Brutalisierung durch die Nationalsozialisten.¹⁶

Entscheidend ist dabei eine allgemeine Idealisierung und Ideologisierung des Körpers. Ob Zurückdrängung oder Befreiung: Die Diskurse um den Körper waren hoch aufgeladen. Zu diesen Diskursen gehörten auch die Bildwerke. Bilder waren die einzige Domäne, wo die Sinnlichkeit von Körpern ein öffentliches Thema, akzeptiert und erlebbar wurde. Im Kunstwerk konnte der nackte Körper zunächst den Charakter von „Traumbild und Erfüllung“ (N. ELIAS) annehmen. Dadurch wird es verständlich, daß er mehr und mehr mit ideellen und ideologischen Werten aufgeladen wurde. Durch Tabuisierung und Thematisierung erhielten die Vorstellungen vom Körper eine neue Emphase und zugleich neue Züge von Irrealität und Abstrakt-

¹⁵ Zum Folgenden grundsätzlich HIMMELMANN 1990.

¹⁶ ELIAS 1976, 219–263; DÜRR 1988–1997, passim; FOUCAULT 1977, 27–93.

heit. Zwar fand die neue Freiheit, die die Renaissance und danach der Klassizismus aus dem Rückgriff auf die Antike schöpften, ihren Ausdruck in neuen Konzepten des Körpers. Aber die gesellschaftlichen Normen erlaubten zunehmend nur noch, diese Konzepte als Ideale zu erleben und auszuleben.

Die neuzeitliche Entwicklung des Körpers in der Kunst bis ins 20. Jahrhundert hinein kann als eine große Linie der Entzweiung von Körper und Physis gesehen werden. Bei WINCKELMANN wird das Ideal der absoluten Schönheit zum Mittelpunkt und höchsten Zweck der Kunst. Dabei blickt er sehnsuchtsvoll auf die gesellschaftliche Wirklichkeit Griechenlands zurück, wo in den Gymnasien „die jungen Leute ganz nackend . . . ihre Leibesübungen trieben“, und wo „das schönste Nackende der Körper“ sich „in so mannigfaltigen und edlen Ständen und Stellungen“ zeigte, „in die ein gedungenes Modell, welches in unseren Akademien aufgestellt wird, nicht zu setzen ist“. Antike Freiheit und Schönheit stehen gegen moderne Abhängigkeit und mangelnde Entfaltung. Tatsächlich aber steht sein Konzept von Kunst der von ihm heraufbeschworenen sinnlichen Situation der griechischen Athletik so fern, daß er immer wieder betont, die griechischen Künstler hätten die Natur vom Sinnlichen zur idealen Schönheit gesteigert. So wird ihm selbst der Torso vom Belvedere zum „Ideal eines über die Natur erhobenen Körpers“, die Künstler der Antike „reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unseren Geist von dem wahren Schönen abziehet“. Die Idealität des Kunst-Körpers war eine besonders wirkungsvolle Strategie, mit der der menschliche Körper zum zentralen Thema erhoben und zugleich unschädlich gemacht werden konnte.¹⁷

Von hier führt, in der Philosophie wie in der Bildkunst, ein langer Weg zu immer stärkerer Sublimierung, zu einer Art Utopie des Körper-Ideals. Es war diese sublimierende Loslösung der körperlichen Schönheit von den Erfahrungen der Sinne, die den Körper im 20. Jahrhundert so anfällig für verschiedene Ideologien machte.¹⁸

Davon war auch der Umgang mit den Werken der griechischen Kunst betroffen. Die restaurativen Kreise um Stefan George und des Dritten Humanismus beriefen sich offen auf das Körperideal der Antike. So hat der Archäologe L. CURTIUS seine Rekonstruktion eines griechischen Athletentorso mit der Photographie eines nackten jungen Mannes veranschaulicht – dabei aber doch die Grenze der Scham durch schummerige Lichtführung und unscharfe Einstellung der Kamera deutlich markiert. In der Gegenrichtung, aber grundsätzlich ähnlich, entfernte sich die politische Vereinnahmung des antiken Körpers von den sinnlichen Qualitäten: Eine Nachbildung des Speerträgers des Polyklet wurde 1922 im Ehrenhof der Münchener Universität von restaurativen und revanchistischen Gruppen als Denkmal für die Gefallenen des 1. Weltkriegs errichtet. Es war aber, wie auch die Inschrift zeigt, weniger eine Ehrung der Toten, sondern sollte vor allem die unzerstörbare Jugendkraft des deutschen Volkes vor Augen führen. Dabei wurde das antike Vorbild in dem Bronze-Nachguß zur Formel eines schlackenfrei unsinnlichen Körpers gesteigert.¹⁹

Heute ist dies alles weit entfernt. Nach der teils übermütigen, teils verkrampften Entfesselung des Körpers seit den 1960er Jahren breitet sich eine neue Körperkultur aus. Auf der einen Seite steht eine Welle von Selbstverliebtheit und Selbstmitleid, auf der man in seinen Körper

¹⁷ WINCKELMANN 1756, 8; WINCKELMANN 1764, 151–152, 154.

¹⁸ WOLBERT 1982.

¹⁹ L. CURTIUS, JDAI 59/60, 1944/45, 42–43, Abb. 28–29. – Doryphoros München: SCHNEIDER 1990.

„hineinhorcht“, „Erfahrungen mit dem eigenen Körper“ sucht, die „Sorge um sich selbst“ entdeckt – die FOUCAULT schon in der römischen Kaiserzeit diagnostiziert hat – und sich zum Abschied „Paß auf dich auf!“ zuruft. Dem steht auf der anderen Seite die neue, teils genußvolle, teils aggressive Verherrlichung des Körpers in den Medien wie in der Selbststilisierung gegenüber. Beides wird man nicht in die Antike projizieren wollen. Aber die Frage nach dem Körper in der Antike stellt sich neu.

4. Körper und Bildwerke: die Antike

Untersuchungen über den Körper in der antiken Bildkunst gehen mit besonderer Emphase davon aus, daß die Bildwerke keine Reproduktionen der Wirklichkeit sind. Daran kann in der Tat kein grundsätzlicher Zweifel bestehen, insbesondere bei dem Phänomen, das in dem Begriff der „idealen Nacktheit“ bezeichnet wird. In den Bildwerken erscheinen Krieger mit nacktem Körper, nur mit Helm und Kampfaffen ausgestattet, mitten in der Schlacht, wie natürlich kein griechischer Hoplit aufgetreten ist. Im Festzug des großen Panathenäenfestes auf dem Fries des Parthenon reiten die jungen Männer zum Teil nackt auf, auch das zweifellos gegen die Wirklichkeit des Ritus. Noch allgemeiner scheinen die schlanken Körper der griechischen Bildwerke nicht dem unteretzten Normaltypus der antiken Griechen zu entsprechen, wie er aus osteologischen Untersuchungen von Skeletten erschlossen wurde.²⁰

In solchen Phänomenen wurde der Begriff der 'idealen Nacktheit' begründet. Sie galt als eine Darstellungsweise, mit der die Figuren der Bildkunst über die okkasionellen Bedingtheiten von Zeit und Raum, Partikularität und Verfall hinausgehoben wurden. Und sofern die Enthobenheit ins Allgemeine als Wesenszug der Götter und Heroen gesehen wurde, konnte auch von 'heroischer' und 'göttlicher' Nacktheit gesprochen werden. Diese idealistische Ästhetik spielt heute bei der Deutung keine Rolle mehr; sie widerspricht auch der heutigen Auffassung von antiken Göttern und Heroen, denen diese ideale Enthobenheit fremd ist. Dennoch gilt die Nacktheit als solche vielfach weiterhin als ein Motiv der allgemeinen 'Überhöhung', für die die Begriffe 'ideal' und 'heroisch' in Gebrauch bleiben. Dabei geht es nicht zuletzt um die Frage des Verhältnisses von 'Bild' und 'Wirklichkeit'.

Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß Bildwerke kulturelle Konstrukte sind, mit denen ideale Konzepte und Botschaften zu visueller Anschauung gebracht werden. In diesem Sinne ist die Darstellung nackter Körper in Kontexten, in denen im realen Leben Kleider getragen wurden, zunächst eine bildkünstlerische Strategie, um im Bild bestimmte Aussagen über die 'Wirklichkeit' zu machen. Damit ist allerdings nur ein erster Schritt getan, der es nicht erlaubt, stehen zu bleiben. Denn auf diese Weise gelangt man zu einer Opposition von zugrunde liegender 'Wirklichkeit' und konzeptuellem 'Bild', die weitreichende Probleme nach sich zieht, nicht zuletzt die der 'Idealität'.

²⁰ Zur Darstellungsweise des nackten Körpers in der griechischen Kunst s. BONFANTE 1989; HIMMELMANN 1990; HÖLSCHER (oben Anm. 4); STEWART 1996; SCHÄFER 1997, 12–14. – Meine Vorstellungen, die ich bisher nur kurz skizzieren konnte, haben soeben vehemente Kritik von N. HIMMELMANN hervorgerufen. Siehe HIMMELMANN 2000, bes. 296–308. Eine eingehende Erwiderung kann ich an dieser Stelle nicht leisten; es ist mir klar, daß diese Skizze nicht die von HIMMELMANN erwartete Einlösung meiner Forderungen darstellt.

Zum einen sind auch die Körper der Lebenswelt nicht eine vorgegebene 'Wirklichkeit', sondern kulturelle Konstrukte. Haltungen und Bewegungen, Gesten und Mimik, Kleidung, Tracht und Kosmetik sind Mittel, mit denen die Körper über die 'Natur' hinaus zu Trägern von kulturellen Konzepten und intentionalen Botschaften werden: Auch die Lebenswelt ist ein Medium. Wie in den Werken der Bildkunst, so kommen in den Gestaltungen der Lebenswelt kollektive und individuelle Formvorstellungen zur Geltung. Körper und Gesichter stellen dominante Ideale oder Typen ganzer Epochen, einzelner Gesellschaften, sozialer und kultureller Gruppen oder einzelner Personen dar. In diesem Sinn ist die 'Wirklichkeit' ein 'Bild'.²¹

Darüber hinaus wird die 'Wirklichkeit' der Lebenswelt nach Kategorien wahrgenommen, die ebenfalls kulturell determiniert sind. Körper können etwa als Summe von Eigenschaften, als organisches System, als Konstellation von Energien, als materielle Stimuli optischer Eindrücke begriffen, ihre Konstellationen im Raum können additiv, hierarchisch, perspektivisch, selektiv aufgefaßt werden. Auch dadurch kann die 'Wirklichkeit' zum konzeptuellen 'Bild' werden.

Vorstellungen von Körpern können in verschiedenen Medien konzipiert werden: in beschreibenden und wertenden Texten, in wissenschaftlichen Modellen, in Bildern, in der Materialisierung der Lebenswelt. Sie unterscheiden sich je nach den spezifischen Gesetzen und kulturellen Funktionen der Medien wie nach den Intentionen der kollektiven oder individuellen Subjekte. Dabei sind aber, über die Grenzen der Medien hinaus, bestimmte Grundkonzepte vorauszusetzen, die je nach Funktion und Kontext in verschiedenen Aspekten entfaltet werden. In diesem Sinn werden im Folgenden Bilderwelt und Lebenswelt zusammen gesehen.

Wo es bei den Griechen um den Körper geht, in Vorgängen und Ritualen des Lebens wie in Bildwerken, geht es um den konkreten Körper. Es waren dieselben Körper, die man in den Gymnasien nackt trainierte und bewunderte, die man beim Symposion im vitalen Genuß, mehr oder weniger bedeckt, in Szene und Funktion setzte, und die man in den Bildwerken nackt zeigte.

In der Wirklichkeit des Lebens ist Nacktheit nie 'ideal', sondern immer konkret: agonal, kultisch, erotisch. Und noch manches andere: Im Krieg konnten Gefangene nackt ausgezogen werden, gegnerische Tote nicht nur ihrer Rüstung, sondern auch ihrer Kleidung beraubt werden. Nirgends geht es um Idealität, sondern der Körper wird in seiner physischen Erscheinung exponiert: ob herrlich oder erbärmlich, immer als konkreter Träger von visuellen Qualitäten und Bedeutungen.²²

Wenn dieselben Körper in den Bildwerken nackt dargestellt werden, so geschieht das nicht nur in solchen Szenen und Situationen, in denen im realen Leben die Körper nackt dem Blick freigegeben wurden. Und doch ist das keine 'Idealisierung', erst recht keine 'Heroisierung'. Es ist eine andere Präsentation der Vorstellung vom Körper als in der Lebenswelt, unter den freieren Gesetzen der Bildkunst, aber darum nicht weniger auf das gesellschaftliche Leben bezogen. Denn im Kampf wurde tatsächlich ein leistungsfähiger, beweglicher Körper als entscheidender 'realer' Faktor angesehen – und diese 'Realität' wurde in den Bildwerken sichtbar gemacht und beschrieben, unabhängig davon, ob der Körper in der betreffenden Situation zu sehen war oder nicht. Noch Plinius sagt das in aller Deutlichkeit: „*Graeca res est nihil velare, ac Romana thoracae militares addere*“, „Griechische Kunst ist es, nichts (von den Körpern) zu verhüllen, römische Kunst, sie zu verhüllen“.

²¹ Hierzu s. HÖLSCHER 1995; DERS. 2000, 147–165. Wichtig soeben VON DEN HOFF/SCHMIDT (Hgg.) 2001, 11–25.

²² Ausziehen von Gefangenen: Xen. Hell. 2, 4, 20 (Ausnahme, daß dies nicht geschah).



2. Jugendliche Reiter aus der Prozession zum Fest der Athena (Panathenäen) in Athen. Fries des Parthenon. London. British Museum. Um 440 v. Chr.

sche dagegen, kriegerische Panzer hinzuzufügen“.²³ Nicht ‘Idealität’, sondern Offenlegung einer ‘eigentlichen’ Wirklichkeit.

Die Bildkunst hat ein Spektrum von Strategien entwickelt, mit denen die ‘Wirklichkeit’ in ihren entscheidenden konzeptuellen Faktoren und Aspekten als ‘Bild’ zur Anschauung gebracht werden konnte. In Kampfszenen werden immer wieder gerüstete und nackte Krieger nebeneinander gezeigt, ohne daß die Nacktheit einen besonderen ‘heroischen’ Status der einen gegenüber der anderen Figur bedeutete. Die Szenen stellen die Vielfalt der Kampfinstrumente dar: Rüstungen, Kleidung, Körper. Ähnlich beim Fries des Parthenon mit den Reitern in der Prozession zum Fest der Panathenäen. Hier erscheinen dieselben schönen jungen Männer, die man mit nacktem Körper in der Palästra bewundert hatte und die deswegen den Glanz der Reiterei ausmachten: Eben diese Körper wurden bei dem einen oder anderen der jungen Teilnehmer im Bild gezeigt (Abb. 2). Es ist eine ‘Wirklichkeit’ nicht der augenblicklichen Sichtbarkeit, sondern der kulturellen Funktionen.²⁴

²³ Plin. nat. hist. 34, 18.

²⁴ Kampf: Fries vom Tempel der Athena Nike: BOARDMAN 1987, Abb. 127–128. – Parthenon-Fries: BOARDMAN 1987, Abb. 96, 1–11; LULLIES/HIRMER 1979, Taf. 138–139.

Und weil Nacktheit keine Chiffre für 'Idealität', sondern Darstellung von 'konzeptueller Wirklichkeit' war, wurde sie auch für andere Aussagen eingesetzt, wo es um den Körper ging. Im Krieg erscheinen Unterliegende und Tote zum Teil ohne Rüstung und Kleidung, um Schutz- und Leblosigkeit zu demonstrieren, zum Teil mit Körpern, die sich von denen der Sieger nicht grundsätzlich unterscheiden. Handwerker und Sklaven dagegen bezeugen mit nackten Körpern die vulgären Verhaltensweisen der unteren Schichten. Dies sind nicht zwei verschiedene Arten von Nacktheit, eine 'ideale' und eine diskreditierende, sondern es ist dieselbe Technik, den Körper als Träger von Bedeutung frei zu legen: „*nihil velare*“. In diesem Sinn sind es auch dieselben Körper, die die Kouroi auszeichnen und die einen Zecher am Rand des Gelages in einer weniger auszeichnenden Weise charakterisierten.²⁵

Daß der nackte Körper keinen Status grundsätzlicher 'Erhöhung' über die 'Wirklichkeit' besitzt, zeigen schließlich zwei weitere Phänomene: Zum einen erscheinen in Kampfszenen nackte Krieger neben bekleideten und gerüsteten, ohne daß eine besondere Hervorhebung zu erkennen wäre. In dieselbe Richtung weist die verbreitete Darstellungsweise von Männern, die nur ein Manteltuch, ohne Untergewand, tragen, so daß mehr oder minder große Partien der Körper unbedeckt sichtbar werden – ohne daß diese aber in irgendeiner Weise 'idealer' gezeigt wären als die Gewänder und die übrige Ausrüstung. Die ganze Darstellung bleibt auf der Ebene der 'konzeptuellen Wirklichkeit'.²⁶

Das 'Bild' setzt sich nicht in 'idealer' Überhöhung von der 'Wirklichkeit' ab, sondern konstruiert mit seinen spezifischen Mitteln Vorstellungen, wie sie auf andere Weise und in anderen Aspekten auch in den materiellen Realisierungen der Lebenswelt Gestalt erhalten. Während im gesellschaftlichen Leben das Leitbild des trainierten schönen Körpers in den Ritualen der Initiation und der Praxis der Athletik zum Vorschein gebracht wird, verfügt die Bildkunst über freiere Möglichkeiten, solche Vorstellungen unabhängig von ihrer okkasionellen Sichtbarkeit vor Augen zu stellen.

5. Historische Stufen des Körpers

Die spezifische Leistung von Bildern kommt aber nicht nur darin zum Ausdruck, in welchen Situationen der Körper nackt, bekleidet oder gerüstet dargestellt wird, sondern auch darin, wie er als solcher charakterisiert wird. Das ist in der archäologischen Forschung lange Zeit als eine Frage der kunstgeschichtlichen Stilbildung verstanden worden, die es erlaubte, die Bildwerke bestimmten Epochen, Landschaften, Werkstätten oder einzelnen Künstlern zuzuweisen. Aber das kann nicht alles sein. Denn die Bildwerke stehen stellvertretend für die dargestellten Menschen: Eine Grabstatue spricht in ihrem Epigramm den Betrachter an: „Schau hin und sieh, wie schön Kleoitas war – und doch sterben mußte!“ Und die Körper, die die Bildwerke präsentieren,

²⁵ Unterliegende: BOARDMAN 1987, Abb. 153, 173; LULLIES/HIRMER 1979, Taf. 172–174, 237 oben. – Tote: BOARDMAN 1987, 128. – Handwerker: HIMMELMANN 1994, 23–48. – Sklaven: HIMMELMANN 1971. – Zecher: BOARDMAN 1981, Abb. 84.

²⁶ Ich nenne nur wenige Beispiele für das allgemein bekannte Phänomen. Einzelne nackte Kämpfer, ohne herausgehobene Bedeutung, zwischen solchen mit Kleidung und Rüstung: BOARDMAN 1987, Abb. 152; DERS. 1998a, Abb. 228, 1; LULLIES/HIRMER 1979, Taf. 190 unten, 234 unten, 235 oben. – Teilweise Nacktheit: BOARDMAN 1987, Abb. 96, 1–11, 147–148; LULLIES/HIRMER 1979, Taf. 138–141, 178.

sind eben dieselben, die in den Gymnasien ausgebildet worden waren. Darum müssen auch die Stilformen der Bildwerke, die im Lauf der Jahrhunderte starke Veränderungen erkennen lassen, veränderte Auffassungen vom Körper als solchem, nicht nur veränderte Formen seiner Wiedergabe in der Kunst zur Anschauung bringen. Worauf es ankommt, wäre also: die Formen, die an den Bildwerken zu beobachten sind, nicht lediglich als Indizien für stilistische Klassifikation und künstlerische Würdigung, sondern als Aussagen über die Konzeptionen des Körpers, als kulturelles Konstrukt, das heißt als Faktor des gesellschaftlichen Lebens zu verstehen.

Eine solche Auffassung wird unter strengen Prämissen kunstgeschichtlicher Methodik leicht mit Skepsis betrachtet, zumindest mit der Forderung, daß dafür Beweise vorgelegt werden müßten – die in einer historischen Kultur nur aus Schriftquellen kommen könnten. Dagegen wäre zu sagen, daß dies eine grundsätzliche Verkenntung der Darstellungsmöglichkeiten der Bildkunst ist. Bildwerke stellen eine eigene visuelle Welt her, die in ihren eigentlichen Bedeutungen nicht oder nur ganz unzulänglich in Sprache übersetzt werden kann und deshalb auch in sprachlichen Zeugnissen keine Analogien, sondern allenfalls strukturelle Parallelen, das heißt keine wirklich zwingenden Bestätigungen finden kann. Man kann darum nur das Argument umdrehen und behaupten, daß die Bildwerke Vorstellungen vom Körper in einer Präzision, einer Differenziertheit und einer historischen Tiefenschärfe wiedergeben, wie sie in keiner anderen Gattung von Zeugnissen enthalten sind. Dazu können hier nur wenige Stichworte gegeben werden.

Seit dem Beginn figürlicher Bildwerke im 9. und 8. Jahrhundert v. Chr. konnten Männer und zunächst auch Frauen mit nacktem Körper dargestellt werden, in Statuetten aus Bronze (Abb. 3) und Terrakotta, auf Gefäßen in vielfigurigen Szenen von Totenritualen, Kämpfen und anderen konstitutiven Lebensformen der Oberschicht. Die Körper werden in extremer Weise als Konfiguration ihrer einzelnen Teile dargestellt, die jeweils in einer Ansicht gezeigt werden, die als charakteristisch angesehen wurde: die starke Brust in frontaler Breite, das kräftige Gesäß und die muskulösen Schenkel mit den beweglichen Gelenken von der Seite, und so fort. Dabei unterscheiden sich aufrechte Krieger und kauende Handwerker, siegreiche und unterliegende Kämpfer nicht in den Körperformen, sogar Frauen sind von Männern teils gar nicht, teils nur durch Angabe der Brüste differenziert. Offenbar ist dies die einfachste Formel für 'Mensch', die durch Aktionen und wenige Attribute auf bestimmte Themen spezifiziert werden kann – ohne daß dabei der Nacktheit eine spezifisch 'erhöhende' Qualität zukäme.²⁷

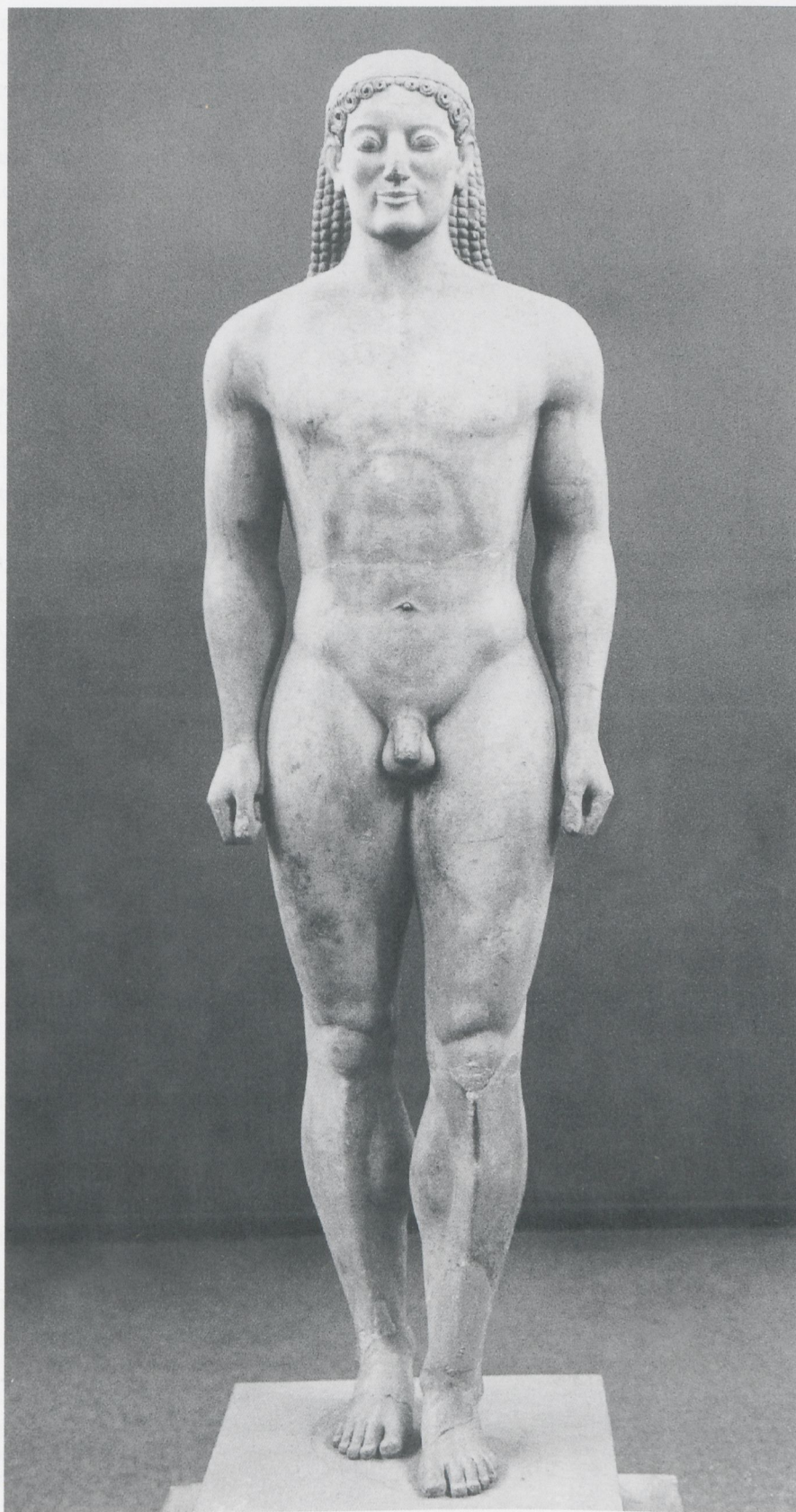
Bedeutsam ist jedoch die Tatsache als solche, daß diese erste Formel für 'Mensch' der reine Körper ist. Wenn damit schon in dieser frühen Phase der Körper, in der charakteristischen Gliederung seiner Teile, als konstitutiv für das Bild des Menschen angesehen wird, so ist damit der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung gesetzt. Physische Präsenz und unmittelbare Aktion des Menschen stehen nicht nur in der Lebenswelt, sondern auch in der Welt der Bilder mit ihren eigenen Formgesetzen im Vordergrund.

Im 7. und 6. Jahrhundert, der sogenannten archaischen Epoche, wurden marmorne Standbilder junger Männer und Mädchen, sogenannte Kouroi und Korai, auf Gräbern vornehmer

²⁷ Hierzu und zum Folgenden s. STEWART 1996, 34–42. Wenige Beispiele: Frauen-Männer: HIMMELMANN 2000, 298–299 mit Abb. 23. Sieger und Besiegte: BOARDMAN 1998b, Abb. 50. Schiffbruch, Überlebende-Tote: BORBEIN (Hg.) 1995, 245 rechts oben.



3. Krieger, ursprünglich eine Lanze schwingend und ein Pferd am Zügel haltend (Löcher in den Händen). Bronzestatue. Bekrönung des Henkels eines Dreifußes. Aus dem Zeus-Heiligtum von Olympia. Olympia, Museum. 8. Jh. v. Chr.



4. Grabstatue des jungen Kroisos. Aus Anavyssos, Attika. Athen, Nationalmuseum. Um 530 v. Chr.



5. Votivstatue, junges Mädchen. Von der Akropolis von Athen. Athen, Akropolis-Museum. Um 510 v. Chr.

Familien aufgestellt, wo sie, in den Grabinschriften mit Namen benannt, die betreffenden Toten repräsentieren sollten (Abb. 4). Dabei sind wirklich jung Verstorbene gemeint: Man ehrte solche Tote mit Standbildern, auf denen die Zukunftshoffnungen der Familie geruht hatten, die vor der Erfüllung ihres Lebens vom Tod ereilt worden waren, und die keine Nachkommen hatten, um ihnen den Totenkult zu vollziehen. Ähnliche Standbilder weihte man in die Heiligtümer, hier meist ohne Namen, offenbar als jugendliche Repräsentanten der Gemeinschaft zu Ehren der Gottheit (Abb. 5).

An den jungen Männern werden Qualitäten hervorgehoben, die Ideale der Zeit gewesen sein müssen: starke Schenkel und Waden, als Zeichen athletischer Leistungsfähigkeit; markant artikulierte, schmale Kniegelenke, die Beweglichkeit zum Ausdruck brachten; einen ausschreitenden Stand, der Aktivität suggeriert; einen Körper mit breiter, starker Brust, die ein mutiges Herz erkennen läßt; darunter eine Bauchplatte, deren Muskeln im Gymnasion zu gegliederten Kompartimenten trainiert sind; ein starkes Gesäß, das zum Ideal dieser Zeit gehörte; starke Arme, wieder mit artikulierten Gelenken, die in der leichten Anwinkelung und der Ballung der Hand zur Faust eine latente Tatkraft ausdrücken; schließlich einen Kopf mit reichem, perlen- dem Haar, wie es als aristokratische Tracht getragen wurde, und mit dem leichten Lächeln, das dem Gesicht den gewinnenden Reiz der *Charis* verleiht.²⁸

Die Mädchen unterscheiden sich davon in charakteristischer Weise: Sie tragen reich gefältelte Gewänder, aus wertvollen hauchdünnen Stoffen, kunstvoll drapiert, die den Körper teils verhüllen, an einzelnen Stellen raffiniert freilegen und mit reichen Mustern überspielen. Der Stand ist verhaltener, wie es der Zurückhaltung von Frauen ansteht; dafür raffen sie ihr Gewand in einer grazilen Geste, die zunächst den reichen Stoff am Schleifen auf dem Boden hindern soll, aber zu einem wirkungsvoll eingeübten Auftreten ausgebildet ist.²⁹

Dies alles ist also weit mehr als Stil, es ist ein gesellschaftlicher 'Habitus' im weitesten Sinn. Im Detail treten diese Qualitäten in reicher Nuancierung auf: in Attika und Böotien kräftiger, auf den Inseln zarter, im Osten üppiger, und jeweils verschieden von einer Generation zur anderen, von einem Künstler zum nächsten. Andererseits halten sich solche Unterschiede innerhalb fester Figurentypen, durchweg frontal ausgerichtet, das linke Bein vorgesetzt, die Arme am Körper angelegt. Die typologische Gleichheit, die die Figuren trotz Unterschieden im Format zu ideellen Reihen anwachsen läßt, entspricht einem gesellschaftlichen Ideal der aristokratischen Homogenität.

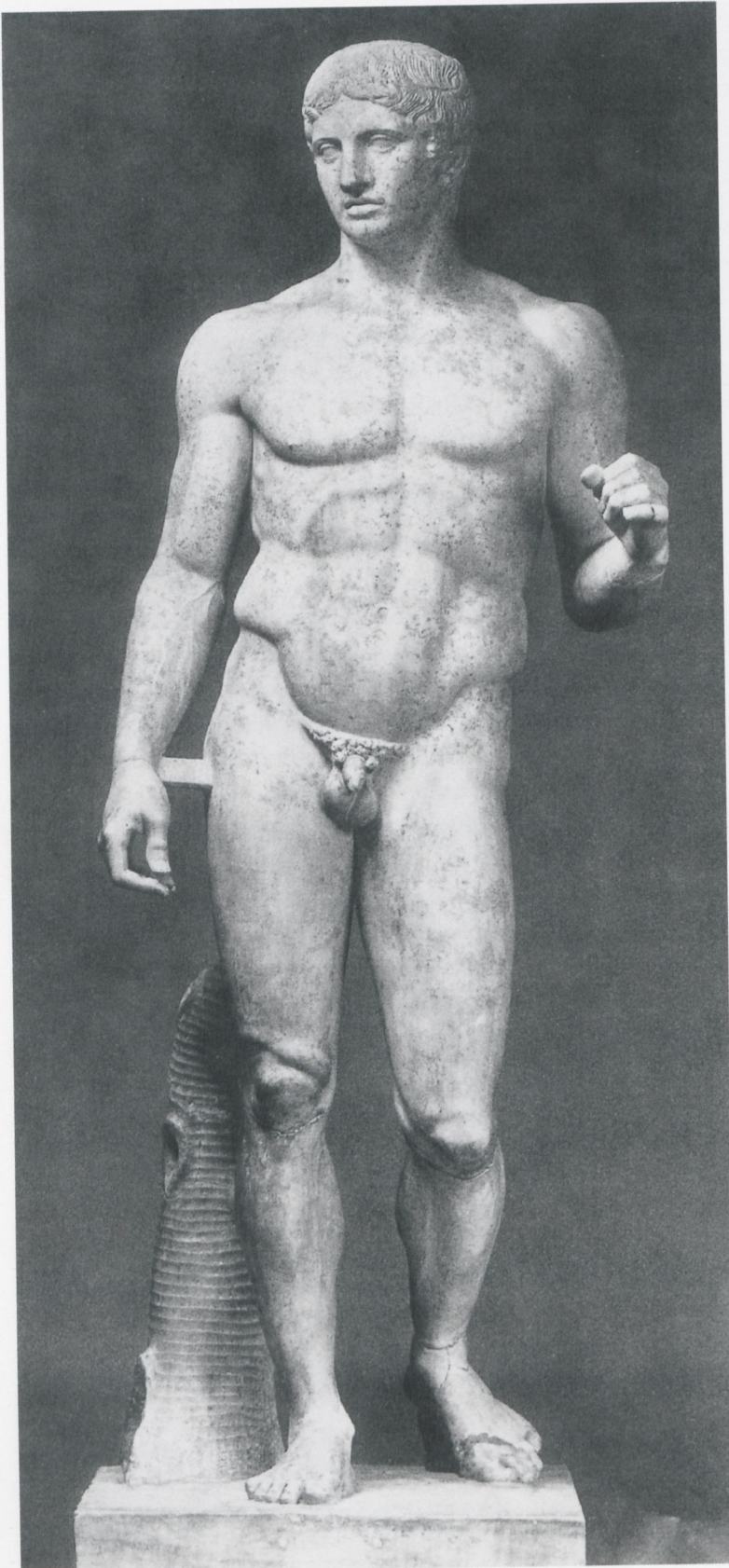
Die Figuren des 5. Jahrhunderts, der 'klassischen' Epoche, sind in vieler Hinsicht anders gestaltet, vor allem aber ist hier ein fundamental neuer Schritt getan (Abb. 6): Die Last des Körpers liegt nicht mehr gleichmäßig auf beiden Beinen, sondern auf einem belasteten Bein, dem ein entlastetes gegenübergestellt ist. Es ist ein neuer Aufbau der Figuren, den wir *Ponderation*, also Gewichtung, oder *Kontrapost*, das heißt „Gegenstellung“ von Kräften nennen. Diese neue Struktur des Standbildes ist für alle Kunst bis ins frühe 20. Jahrhundert verbindlich geblieben. Worin lag die weitreichende Bedeutung dieses Wandels?³⁰

Die Unterscheidung von Belastung und Entlastung bedeutet, daß Last und Kraft zum Thema der Körper gemacht werden: Das eine Bein trägt aktiv das Gewicht des Körpers, das

²⁸ Zu den *Kouroi* s. MARTINI 1990, 69–77; FEHR 1996, 785–843.

²⁹ Zu den Statuen der *Koren* s. SCHNEIDER 1975; FEHR 1996.

³⁰ Zur ponderierten Figur s. BORBEIN (Hg.) 1995, 260–262; FEHR 1979, bes. 25–30.



6. Lanzenträger (Doryphoros) des Bildhauers Polyklet. Römische Kopie. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Um 440 v. Chr.

andere ist entspannt zur Seite gesetzt. Aus der Schräglage der Hüfte richtet sich der Leib wieder in die Senkrechte. Die Figur steht 'aus eigener Kraft', sie ist im wörtlichen Sinn selbstständig. Die Arme sind unterschiedlich in Aktion, der Kopf ist leicht zur Seite gewendet. Die Figur ist von potentieller Beweglichkeit erfüllt.

Für die ganze Figur bedeutet dies, daß alle ihre Teile funktional zueinander in Beziehung gesetzt sind: *Weil* das eine Bein trägt, ist das andere entlastet, liegt die Hüfte schräg, muß der Leib sich aufrichten, und so fort. Es ist eine Konstellation von Kräften und Gegenkräften, die reziprok voneinander abhängig sind.

Diese reziproke Abhängigkeit bedeutet weiterhin eine neue Erschließung der räumlichen Dimensionen: *Wo* ein Glied auf der einen Seite tragend, aktiv und angespannt ist, steht ihm ein anderes lastend, passiv und entspannt gegenüber: rechts gegen links, vorne gegen hinten, unten gegen oben. Zugleich sind damit zeitliche Relationen impliziert: *Während* das eine Bein trägt, ist das andere entlastet. Die potentiellen Kräfte des Körpers werden als kausale Faktoren in Raum und Zeit sichtbar gemacht.

Das Ergebnis ist, daß die Figuren grundsätzlich variabler als in archaischer Zeit sind, je nach der Verteilung von belastetem und entlastetem Bein, nach der Reaktion von Körper, Armen und Kopf. Für die Arbeit des Bildhauers bedeutet das, daß er über ein grundsätzlich höheres Maß an 'Freiheit' verfügt: Er muß aus eigenem Entschluß zwischen alternativen Möglichkeiten entscheiden.

Strukturell gesehen und auf eine grobe Formel gebracht, weisen die Körper auf eine Gesellschaft, in der der Wert einer Person sich in der archaischen Zeit nach ihren Eigenschaften bemißt, nach dem was sie 'besitzt', im 5. Jahrhundert dagegen nach ihren Fähigkeiten, nach dem was sie 'kann'.

Die neue Offenheit der Möglichkeiten führte im 5. Jahrhundert zu neuer Reflektion über die künstlerische Gestaltung. Der Bildhauer Polyklet hat die eigene Souveränität des Gestaltens in eine Theorie umgesetzt, die er in einer Schrift mit dem Titel *Kanon* dargelegt und in einer Musterfigur zur Anschauung gebracht hat. Aus schriftlichen Zeugnissen ist bekannt, daß es um ein System von Proportionen der Teile des Körpers ging. Erhaltene Werke lassen dazu erkennen, daß Kräfte und Gegenkräfte in ein pointiert ausbalanciertes Verhältnis zueinander gebracht waren (Abb. 6). Körperliche Schönheit, die zugleich die höchsten physischen und ethischen Qualitäten bedeutet, wird als meßbar, verstehbar und gestaltbar angesehen. Es ist ein hochfliegender Versuch, mit rationalem Kalkül den perfekten Menschen zu konstruieren. Zu Recht hat man Polyklet zu den vor-sokratischen Philosophen gestellt.³¹

Diese Phänomene kann man mit anderen Entwicklungen im 5. Jahrhundert zusammen sehen. Größere Räume der Gestaltung und neue Entscheidungen über alternative Möglichkeiten öffneten sich nicht nur in der Kunst. In der Politik kam es seit den Reformen des Kleisthenes in Athen zu grundsätzlicheren Debatten über mögliche Formen der politischen Ordnung; und in der Tragödie wurden Entscheidungen über alternatives ethisches Verhalten stärker als bisher in die Verfügung und Verantwortung der einzelnen Person gestellt. Die Verhältnisse waren weiter und offener geworden, und das Individuum war mehr auf sich selbst, seine Urtei-

³¹ Zu Polyklet s. BORBEIN (Hg.) 1995, 266–268; FEHR 1979, 31–37; VON STEUBEN 1990. – Zum Kanon ferner: PHILIPP 1990; BERGER 1990; POLLITT 1995.



7. Kämpfende Krieger. Trinkschale aus Athen, Außenbild. Korinth, Museum. Um 560 v. Chr.

le und Optionen gestellt. Rationale Bewältigung der Welt und der menschlichen Gesellschaft wurde vielfach mit hochfliegender Zuversicht in die Kräfte des eigenen 'Könnens' in Angriff genommen. Wagemut, *tólma*, wurde zum neuen Leitbild. Daß damit auch die Chancen des Scheiterns gestiegen waren, haben nachdenkliche Geister sehr wohl gesehen.³²

Die perfekten Körper der Bildkunst waren gewiß ein hoher Maßstab. Wie verführerisch er sein konnte, wird bei Alkibiades deutlich, der mit seinem brillanten Auftreten seine Mitbürger in die waghalsigsten militärischen Unternehmungen führte und die Generationen in helle Begeisterung und heftige Ablehnung spaltete. Wer diesem Maßstab einigermaßen gerecht zu werden vermochte, konnte wohl damit glücklich werden. Wie die vielen anderen, die auf den Schattenseiten des Lebens standen, mit den schönen, jungen, von Mühsal und Gebrechen freien Bildwerken lebten, davon schweigen die Quellen.

6. Bildwerke, Handlungen und Räume

Es liegt auf der Hand, daß die Körper der Bildkunst, wenn sie in Aktionen und Konstellationen von mehreren Figuren dargestellt sind, sich in archaischer und klassischer Zeit verschieden verhalten.

³² HÖLSCHER 1989, 26.



8. Kämpfende Krieger. Trinkschale aus Athen, Innenbild. London, British Museum. Um 510–500 v. Chr.

In Kampfgruppen der archaischen Zeit treffen die Lanzen gewöhnlich die Gegner nicht, sondern werden bedrohlich gehalten (Abb. 7). In späteren Szenen dagegen gibt es Verwundungen, und es werden Angriff und Niederlage dynamisch sichtbar gemacht (Abb. 8). Hier die Aktion als Attribut, dort als Kraft und Gegenkraft.

In Konstellationen zweier Figuren sind die Entwicklungen ähnlich. Auf einem archaischen Gefäß stehen ein junger Mann und eine junge Frau als Einzelfiguren einander gegenüber (Abb. 9). Dagegen werden im 5. Jahrhundert Sappho und Alkaios in einer ungemein spannungsreichen Komposition von Hin- und Abwendung gezeigt (Abb. 10). Hier ein additives Gegenüber, dort eine dynamische Beziehung von seelischen Kräften.



9. Vornehmes Paar von Mann und Frau. Ausschnitt aus Trinkschale. Istanbul, Archäologisches Museum. Um 550 v. Chr.

Solche dynamischen Wechselbeziehungen ergaben sich nicht nur aus der potentiellen Beweglichkeit und Aktionskraft der Figuren in der Bildkunst, sondern waren auch für andere Bereiche der Kultur und des Lebens konstitutiv. In der Tragödie entwickelte sich auf der Bühne eine neue Form des dynamischen Dialogs, in dem nicht nur beide Partner statisch ihre Standpunkte vertraten, sondern dynamisch aufeinander eingingen und einwirkten. Die vitale Erfahrung aber muß die Volksversammlung gewesen sein: Hier entstanden ganz neue Formen der öffentlichen Debatte, die im dialogischen Pro und Contra die Entscheidung in die eine oder die andere Richtung lenkte. Der argumentative 'Raum', in dem solche Dialoge und Debatten stattfanden, ist zunächst eine Metapher: eine spannungsreiche Antithese, die als dialektisches Hin und Her begriffen wird. Aber dabei bleibt es nicht.

Handlung und Raum. In solchen Phänomenen kommen primär Auffassungen von Körpern und Handlungen zur Geltung, in denen realer Raum gewissermaßen implizit, das heißt sekundär enthalten war: Die Menschen bewegen sich und agieren miteinander; damit nehmen sie Raum in Anspruch, füllen sie Raum aus, schaffen sie einen Raum kulturellen Handelns. Dieser Raum kann als solcher zunächst ohne kulturelle Gliederung, das heißt als 'Natur'-Raum vorgegeben sein und erst implizit durch die kulturelle Handlung seine Struktur erhalten. Sofern die Strukturen des Handelns sich historisch wandeln, kann auch der implizite Handlungs-Raum von Epoche zu Epoche variieren.



10. Der Dichter Alkaios und die Dichterin Sappho. Weingefäß aus Athen. München, Antikensammlung. Um 470 v. Chr.

Ein anschauliches Beispiel für kollektives Handeln, das einen Handlungsraum erst konstituiert, sind militärische Schlachten in ihren taktischen Konzepten und realen Verläufen. Der Raum, in dem Schlachten geschlagen werden, ist zunächst ein nicht funktional für diesen Zweck gestalteter Natur-Raum. Er wird allerdings nach funktionalen Gesichtspunkten ausgewählt: Ebenen für offene Schlachten, Pässe, Berge und Wälder für Hinterhalte, und so fort. Innerhalb dieser selektierten Natur-Räume aber schaffen die Kampffaktionen ihre eigenen Handlungs-Räume.³³

Die charakteristische Kampfweise der archaischen Zeit ist die Phalanx-Schlacht. Geschlossene Schlachtreihen, in starker taktischer und ethischer Kohärenz, rücken gegeneinander vor: Sie generieren einen Raum, der von kollektiven Heereskörpern gebildet wird, welche 'wie ein Mann', gewissermaßen als Multiplikationen des einzelnen Kämpfers auftreten; eine einfache Opposition von zwei homogenen Massen-Körpern. Dann, beim Zusammenstoß und in den folgenden Kampfhandlungen, geht die Aktionsbereitschaft der homogenen Schlachtordnung in die Aktionen der einzelnen Krieger über; eine übergeordnete Koordination kommt nicht zustande, die Kampfhandlungen konzentrieren sich im wesentlichen um den einzelnen Kämpfer, seine Nebenmänner und seine unmittelbaren Gegner: So wie der Handlungsraum zunächst von den kollektiven Heereskörpern und ihrer homologen Angriffsbereitschaft gebildet wurde, so umfaßt er im Kampf den individuellen Kämpfer in der Reichweite seiner unmittelbaren Aktionen und Wahrnehmungen. Dem entspricht die Komposition von lebensweltlichen wie von mythischen Kriegs- und Schlachtbildern in archaischer und klassischer Zeit: Zum einen werden geschlossene Heere vor dem Kampf in homogener Formation, als zwei Kollektiv-Körper, gegeneinander gestellt (Abb. 11); zum anderen erscheinen die Kämpfer in der Schlacht in einzelnen Kampfgruppen von zwei bis höchstens vier oder fünf Beteiligten, ohne übergeordnete räumliche Disposition der Kampfrichtungen, ausschließlich auf die unmittelbaren Gegner bezogen (Abb. 7).³⁴

Erst im Lauf des 4. Jahrhunderts v. Chr., von Epaminondas und von Alexander dem Großen, wurde eine Schlachtentaktik entwickelt, in der die verschiedenen Teile des Heeres mit ihren verschiedenen Funktionen in Raum und Zeit zu einem koordinierten Gesamtplan integriert wurden. Alle Beteiligten waren, als militärische Einheiten wie als Individuen, weit über ihre konkreten Aktionen hinaus auf alle anderen Faktoren des Geschehens bezogen. Von den Bewegungen der verschiedenen Truppen wurde der Raum der Schlacht als ein dynamisches Spiel von Kräften realisiert: angreifend oder auseinanderziehend, zustoßend oder einkreisend. Dies ist eine Raumvorstellung, wie sie in dem berühmten Schlachtgemälde aus dem Ende des 4. Jahrhunderts zur Geltung kommt, das in dem Alexandermosaik aus Pompeii einigermaßen getreu wiedergegeben ist (Abb. 12): Der Angriff Alexanders an der Spitze seiner Reiterei, das Eindringen in das Zentrum des persischen Heeres um den Wagen des Großkönigs, der sich zur Flucht wendet, die Reaktionen der persischen Elite von todesmutiger Aufopferung bis zu paralysiertem Entsetzen, dazu die Bewegungen von Truppenteilen mit Lanzen und Standarte im Hinter-

³³ Die folgenden Überlegungen habe ich bereits in verschiedenen anderen Zusammenhängen ausgeführt: HÖLSCHER 1973, 78–84, 162–169; 1995, 30–34. Da mir seither kein anderes Beispiel von gleicher Evidenz für dies Phänomen aufgefallen ist, muß ich um Nachsicht für die Wiederholung bitten.

³⁴ Zum Ideal des Kampfes 'Mann gegen Mann' s. auch oben im Text bei Anm. 9.

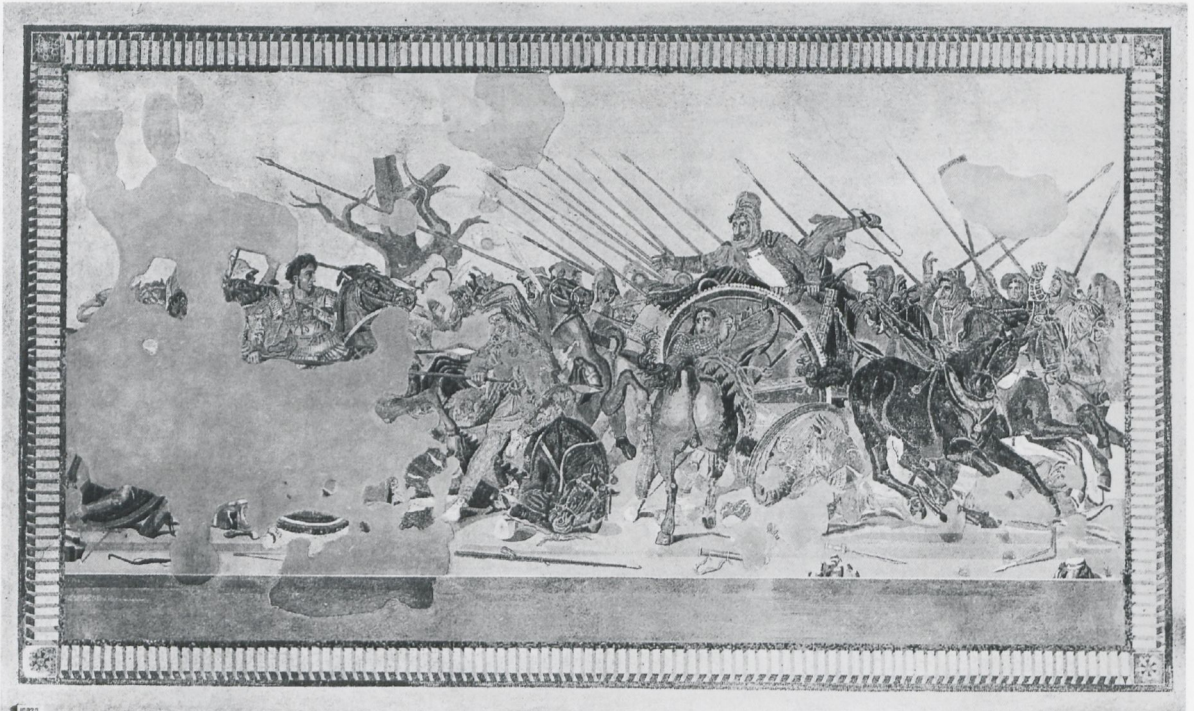


11. Zwei Heeresreihen (Phalangen) gegeneinander vorrückend. Weinkanne aus Korinth. Rom, Museo Nazionale di Villa Giulia. Um 630 v. Chr.

grund – dies alles findet in einem übergreifenden Handlungsraum statt, in dem die Aktionen der einzelnen Figuren weit über die Reichweite ihrer konkreten Handlungen und Wahrnehmungen hinaus dynamisch aufeinander bezogen sind.

Raum und Handlung. Neben Handlungen, die Räume konstituieren, steht das umgekehrte Phänomen: Räume, die für bestimmte Funktionen konzipiert und gestaltet sind und die darin vollzogenen Handlungen konditionieren. Es sind Vorgaben kultureller Räume, nach denen die Menschen sich verhalten und bewegen, nebeneinander her leben oder interagieren. Auch hier gibt es historische Unterschiede.

Die Volksversammlungen in den archaischen Städten fanden auf der Agora in einem kreisförmigen Areal statt, das Orchestra genannt wurde. In Athen wissen wir davon aus Schriftquellen, in Argos und Korinth wurden solche Anlagen gefunden. Man muß sich die Anordnung wohl so vorstellen, daß die führenden Adeligen einen inneren Kreis bildeten und das Volk außen herum stand. Die Debatten fanden zwischen den Männern im inneren Kreis statt, die Umstehenden gaben Zustimmung oder Ablehnung zu erkennen. Wer redete, trat in die Mitte, gewissermaßen in den Fokus des inneren Kreises der Führungsgruppe. Hier war er hierarchisch herausgehoben, aber nicht einem Publikum in einer dialogischen Opposition von argumentativer Aktion und



12. Schlacht zwischen Griechen unter Alexander dem Großen und Persern unter Dareios III. Sog. Alexander-Mosaik aus Pompeii, Casa del Fauno. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Kopie des späten 2. Jh. v. Chr. nach einem griechischen Gemälde des späten 4. Jh. v. Chr.

engagierter Reaktion gegenübergestellt. Den größten Teil der Versammlung hatte er zur Seite oder hinter sich, Aktion und Wirkung waren nicht unmittelbar aufeinander bezogen.³⁵

Im frühen 5. Jahrhundert wurde in Athen eine neue Stätte der Volksversammlung auf dem Hügel Pnyx gebaut, die nicht nur die Agora von ihrer hoffnungslosen Überfrachtung mit neuen politischen Funktionen des 'isonomen' und 'demokratischen' Staates entlasten sollte, sondern zugleich eine ganz neue Struktur der politischen Versammlungen und Verhandlungen mit sich brachte: Hier wurde eine hoch herausgehobene Redner-Bühne einem weiten Zuhörer-Raum gegenübergestellt. Reden und Hören, Agieren und Reagieren waren nun antithetisch gegenübergestellt und dynamisch aufeinander bezogen. Dabei sind zwei grundsätzlich neue Strukturen zu erkennen: Zum einen ist der Raum der Zuhörer nicht mehr hierarchisch gegliedert, es gab keine Ordnung nach sozialen Gruppen, sondern nur noch die funktionale Unterscheidung zwischen Sprecher und Hörern. Zum zweiten war dies ein reziprokes, das heißt mobiles Verhältnis: Jeder Zuhörer konnte auf die Bühne treten und zum Redner werden – und reihte sich danach wieder unter das Publikum ein.³⁶

³⁵ Zur Orchestra KOLB 1981; HÖLSCHER 1999, 39–40. Sehr hilfreich war mir die gewohnt erfrischende Kritik von Egon Flaig zu meinen ursprünglichen Vorstellungen zu diesem Punkt. Daß er jetzt einverstanden wäre, wage ich nicht vorauszusetzen.

³⁶ Pnyx: TRAVLOS 1971, 466 ff.

Man kann diese Struktur, die wirklich das Epitheton 'dialogisch' verdient, mit der Struktur des klassischen Körpers zusammen sehen: eine funktionale Gliederung in Agieren und Reagieren, reziprok aufeinander bezogen und potentiell aufeinander einwirkend: Auch bei den ponderierten Statuen ist impliziert, daß die entlasteten und entspannten Glieder wieder Aktivität und Anspannung annehmen.

Staat und Körper. Von daher lag es schließlich nahe, Staat und Gesellschaft nach dem Muster des Körpers zu begreifen. Immer wieder finden wir in den antiken Schriftquellen diese Gleichsetzung, die vor allem das harmonische Zusammenspiel der Teile zum Ganzen im Blick hat. Die Struktur dieses Vergleichs wird besonders deutlich bei dem Arzt Alkmaion aus Kroton in Unteritalien: Im menschlichen Körper sei die Gleichberechtigung der Kräfte – des Feuchten und Trockenen, Kalten und Warmen, Bitteren und Süßen – gesundheitsbewahrend, die alleinige Herrschaft eines Elements dagegen krankheiterregend. Denn die Alleinherrschaft des einen Gegensatzes sei verderblich, Gesundheit dagegen beruhe auf der gleichmäßigen Mischung der Qualitäten. In unserem Zusammenhang ist die Stelle deswegen aufschlußreich, weil Gesundheit und Krankheit mit aktuellen Begriffen der Staatsordnung beschrieben werden: Gleichberechtigung heißt *isonomía*, das Schlagwort der neuen Staatsordnung in Athen, Alleinherrschaft ist *monarchía*, für alle aufgeklärten Geister damals der Gegenbegriff zu einer vernünftigen Staatsform. Dabei muß man sich klarmachen, daß dies nicht nur metaphorische Übertragungen vom Körper auf den Staat und umgekehrt sind. Denn nach den damaligen Anschauungen waren die Welten der physischen Körper und der menschlich-geistigen Ordnungen noch nicht grundsätzlich voneinander getrennt. Alle Körper waren belebte Materie, die in Kräften und Gegenkräften zusammenspielte; und auch der Staat war kein abstraktes Gebilde, sondern bestand aus den Bürgern, die miteinander in lebendiger Interaktion standen. Für Naturphilosophen und Ärzte schloß sich die belebte Materie in einer Stufenleiter zu immer komplexeren Gebilden zusammen: von den Elementarteilchen bis zu den menschlichen Körpern und weiter bis zur Gesamtheit der Gemeinschaft der Bürger. Auf allen Ebenen fand unmittelbare, physische und zugleich geistige Interaktion statt.³⁷

Der Staat als Körper: Das ist eine Metapher, mit der etwas sehr Genaues ausgesagt werden kann. Im 6. Jahrhundert v. Chr. hatten die Bewohner Attikas gewissermaßen in additiven Verhältnissen gelebt. Wir hören von den *pediakoi* in der Ebene, den *parálioι* an der Küste und den *diákrioι* in den Bergen. Damit sind offenbar örtlich definierte Gruppen mit ihren jeweiligen Anführern gemeint, die wie Blöcke nebeneinander standen. Die neue Staatsform des Kleisthenes lief darauf hinaus, daß er die Bevölkerung in zehn Phylen teilte, von denen jede eine Tritys, ein Drittel aus Stadt, Land und Küste umfaßte. Diese künstlichen Einheiten schufen Verbindungen durch das Land, und zunehmend häufiger kamen alle zu den Volksversammlungen und den Götterfesten in Athen zusammen. Kleisthenes habe die Bürger zusammengeführt, heißt es in den Quellen; wir könnten abstrakter sagen: Er hat die verschiedenen Teile der Bürgerschaft zueinander in Beziehung gesetzt und aufeinander bezogen. Damit hat er gewissermaßen Kraftlinien der Zusammengehörigkeit durch die Bürgerschaft gelegt und eine Dynamik der Wechselbeziehungen bewirkt, die den Strukturen der ponderierten Standbilder entspricht. Denn genau dies, die Wechselwirkung aller Teile aufeinander, in Aktion und Re-aktion, war das

³⁷ Alkmaion frg. 4 DIELS/KRANZ.

Prinzip der Ponderation, die im Kontrapost des Polyklet ihre theoretisch begründete Idealform erhalten hatte. Die Verwandtschaft von Körper und Handlungsraum wird hier besonders evident.

Die Metapher vom Körper war sicher auch nicht nur eine schöne Art, wie man in Gedichten und Festreden über den Staat und die Welt sprechen konnte. Sie hatte ihre Attraktion und ihren Erfolg vielmehr darin, daß sie es möglich machte, die Phänomene und Probleme rational in den Griff zu bekommen. Was ein Körper war, davon hatte man eine präzise Vorstellung. Am Körper hatte man auch seit langem die höchsten sozialen Leitbilder entwickelt, die ohnehin kollektive Werte waren und darum leicht auf das Gemeinwesen insgesamt übertragen werden konnten. Und schließlich hatte man auch gelernt, daß man einen Körper formen und besser machen konnte: durch athletisches Training im Gymnasion und zunehmend auch durch ausgefeilte Diät. Wenn das bei dem einzelnen Körper zu bewirken war, dann mußte es auch bei der 'Körperschaft' der Bürger möglich sein. Polyklet zeigte in diesem Sinn, daß man auch in Bildwerken durch rationale Überlegungen, Messungen und Konstruktionen perfekte Körper herstellen konnte. Die Metapher vom Körper half also, den Staat und die Gemeinschaft der Bürger in ihren Funktionsweisen zu klären und als Objekt intentionaler Gestaltung und Verbesserung zu begreifen. Das ist für die klassische Zeit, die die Welt so entschieden dem menschlichen Zugriff zuführen wollte, von eminenter Bedeutung gewesen.

Nachweise der Photographien:

Abb. 1: nach A. Furtwängler – K. Reichhold,
Griechische Vasenmalerei (1904–1932)
Taf. 170, 1
Abb. 2, 8: London, British Museum
Abb. 3: DAI Athen

Abb. 4: P. Schalk
Abb. 5, 10, 11: Hirmer Fotoarchiv, München
Abb. 6, 12: DAI Rom
Abb. 7: Postkarte
Abb. 9: Y. Tuna-Nörthing

Literatur

- BERGER 1990 = E. BERGER, Zum Kanon des Polyklet, in: BOL (Hg.) 1990, 156–184
- BERNAL 1993 = M. BERNAL, Phoenician Politics and Egyptian Justice in Ancient Greece, in: RAAFLAUB (Hg.) 1993, 241–262
- BIERING 1995 = R. BIERING, Die Odysseefresken vom Esquilin, München 1995
- BOARDMAN 1981 = J. BOARDMAN, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit, Mainz 1981
- BOARDMAN 1987 = J. BOARDMAN, Griechische Plastik. Die klassische Zeit, Mainz 1987
- BOARDMAN 1991 = J. BOARDMAN, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit, Mainz 1991
- BOARDMAN 1998a = J. BOARDMAN, Griechische Plastik. Die spätklassische Zeit und die Plastik in Kolonien und Sammlungen, Mainz 1998
- BOARDMAN 1998b = J. BOARDMAN, Early Greek Vase Painting 11th – 6th century B.C., London 1998
- BOL (Hg.) 1990 = Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, hg. von P.C. BOL, Mainz 1990
- BONFANTE 1989 = L. BONFANTE, Nudity as a Costume, in: AJA 93, 1989, 543–570
- BORBEIN (Hg.) 1995 = Das alte Griechenland. Geschichte und Kultur der Hellenen, hg. von A. H. BORBEIN, München 1995
- BRELICH 1969 = A. BRELICH, Paides e Parthenoi, Rom 1969
- BURKERT 1990 = W. BURKERT, Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990
- DELORME 1960 = J. DELORME, Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce, Paris 1960
- DÜRR 1988–1997 = H.P. DÜRR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1–4, Frankfurt/M. 1988–1997
- ELIAS 1977 = N. ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd. 1, 2.–4. Aufl., Frankfurt/M. 1977
- FEHR 1979 = B. FEHR, Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Bad Bramstadt 1979
- FEHR 1996 = B. FEHR, Kouroi e Korai, in: I Greci, Bd. 2,1, hg. von S. SETTIS, Turin 1996, 785–843
- FOUCAULT 1977 = M. FOUCAULT, Sexualität und Wahrheit, Bd. 1, Frankfurt/M. 1977
- FUCHS 1993 = W. FUCHS, Die Skulptur der Griechen, 4. Aufl., München 1993
- GSCHNITZER 1988 = F. GSCHNITZER, Die Stellung der Polis in der politischen Entwicklung des Altertums, in: Orbis Antiquus 27, 1988, 287–302
- GSCHNITZER 1993 = F. GSCHNITZER, Phönisch-karthagisches Verfassungsdenken, in: RAAFLAUB (Hg.) 1993, 187–198
- HIMMELMANN 1971 = N. HIMMELMANN, Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei, Mainz 1971
- HIMMELMANN 1990 = N. HIMMELMANN, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, Berlin etc. 1990
- HIMMELMANN 1994 = N. HIMMELMANN, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, Berlin etc. 1994
- HIMMELMANN 2000 = N. HIMMELMANN, Klassische Archäologie – kritische Anmerkungen zur Methode, in: JDAI 115, 2000, 296–308
- VON DEN HOFF/SCHMIDT (Hgg.) 2001 = Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., hg. von R. VON DEN HOFF/ST. SCHMIDT, Stuttgart 2001
- HÖLSCHER 1973 = T. HÖLSCHER, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Würzburg 1973
- HÖLSCHER 1989 = T. HÖLSCHER, Die unheimliche Klassik der Griechen, Bamberg 1989
- HÖLSCHER 1995 = T. HÖLSCHER, Formen der Kunst und Formen des Lebens, in: Formen der Kunst und Formen des Lebens. Ästhetische Betrachtungen als Dialog. Von der Antike bis zur Gegenwart und wieder zurück, hg.

- von T. HÖLSCHER/R. LAUTER, Ostfildern-Ruit 1995
- HÖLSCHER 1998 = T. HÖLSCHER, Aus der Frühzeit der Griechen: Räume, Körper, Mythen, Stuttgart etc. 1998
- HÖLSCHER 1999 = T. HÖLSCHER, Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten, 2. Aufl., Heidelberg 1999
- HÖLSCHER 2000 = T. HÖLSCHER, Bildwerke: Darstellungen, Funktionen, Botschaften, in: Klassische Archäologie. Eine Einführung, hg. von A.H. BORBEIN/T. HÖLSCHER/P. ZANKER, Berlin 2000, 147–165
- KOLB 1981 = F. KOLB, Agora und Theater, Volks- und Festversammlung, Berlin 1981
- LULLIES/HIRMER 1979 = R. LULLIES/M. HIRMER, Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit, 4. Aufl., München 1979
- MARTINI 1990 = W. MARTINI, Die archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1990
- MEIER 1985 = CHR. MEIER, Politik und Anmut, Berlin 1985
- PFLUG 1989 = H. PFLUG, Schutz und Zier. Helme aus dem Antikenmuseum Berlin und Waffen anderer Sammlungen, Basel 1989
- PHILIPP 1990 = H. PHILIPP, Zu Polyklets Schrift „Kanon“, in: BOL (Hg.) 1990, 135–155
- PLEKET 1974 = H.W. PLEKET, Zur Soziologie des antiken Sports, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, 36, 1974, 57–87
- POLLITT 1995 = J.J. POLLITT, The Canon of Polykleitos and other Canons, in: Polykleitos, the Doryphoros and Tradition, ed. by W.G. MOON, Madison (Wisconsin) 1995, 19–24
- DE POLIGNAC 1984 = F. DE POLIGNAC, La naissance de la cité grecque, Paris 1984
- RAAFLAUB (Hg.) 1993 = Anfänge politischen Denkens in der Antike. Die nahöstlichen Kulturen und die Griechen, hg. von K. RAAFLAUB, München 1993
- SCHÄFER 1997 = TH. SCHÄFER, Andres agathoi, München 1997
- SCHNEIDER 1975 = L.A. SCHNEIDER, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen, Hamburg 1975
- SCHNEIDER 1990 = R.M. SCHNEIDER, Forschungsbericht und Antikenrezeption, in: BOL (Hg.) 1990, 484–504
- SNODGRASS 1964 = A.M. SNODGRASS, Early Greek Armour and Weapons from the End of the Bronze Age to 600 B.C., Edinburgh 1964
- STEINGRÄBER (Hg.) 1985 = Etruskische Wandmalerei, hg. von St. STEINGRÄBER, Stuttgart 1985
- VON STEUBEN 1990 = H. VON STEUBEN, Der Doryphoros, in: BOL (Hg.) 1990, 185–198
- STEWART 1996 = A. STEWART, Art, Desire and the Body in Ancient Greece, Cambridge (Mass.) 1996
- TRAVLOS 1971 = J. TRAVLOS, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen, Tübingen 1971
- VERNANT 1986 = J.-P. VERNANT, Corps obscur, corps éclatant, in: Le temps de la réflexion 7, 1986, 19–46
- WEILER 1988 = I. WEILER, Der Sport bei den Völkern der Alten Welt, 2. Aufl. Darmstadt 1988
- WINCKELMANN 1756 = J.J. WINCKELMANN, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden und Leipzig 1756 (Faksimile-neudruck in: DERS., Kunsttheoretische Schriften I, Baden-Baden etc. 1962)
- WINCKELMANN 1764 = J.J. WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764 (Faksimile-neudruck in: DERS., Kunsttheoretische Schriften V, Baden-Baden etc. 1966)
- WOLBERT 1982 = K. WOLBERT, Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982
- ZANKER 1995 = P. ZANKER, Die Maske des Sokrates, München 1995