

- * **Nikolaus Himmelmann:** *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit.* Berlin/New York: de Gruyter 1994. VIII, 160 S. 81 Abb. 4° (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungshefte. 28.).

Dies ist ein dichtes, facettenreiches, in seinen zentralen Thesen erfrischend unkonventionelles Buch. Es gliedert sich in zwei sehr unterschiedliche Teile. Der erste konzentriert sich vor allem auf die Interpretation von Handwerkerdarstellungen und Porträts aus archaischer und klassischer Zeit: H. stellt Banausenbilder und realistische Bildnisse überraschenderweise in einen gemeinsamen Zusammenhang und versucht aus diesem heraus die Grundlage für eine neue Deutung zu gewinnen. Den für einen Einzelband erforderlichen Umfang gewinnt der Text durch einen zweiten Teil, in dem groteske Tonstatuetten der Hoch- und Spätklassik sowie Theaterdarstellungen und Masken des 4. Jh. behandelt werden. So reich und vielfältig auch die zweite Hälfte des Buches ist: die entscheidenden und eigentlich provokanten Thesen stehen im ersten Teil; diese sind es, auf die im Folgenden vor allem eingegangen werden soll.

Die erste, naheliegende Frage lautet natürlich: was soll unter Realismus verstanden werden? Für H.s Ausführungen relevant sind zwei verschiedene Bestimmungskriterien: der erste ist mimetischer, der zweite formalistischer Natur. Nach dem ersten Kriterium bemißt sich Realismus an der Übereinstimmung zwischen dem Kunstwerk und dem, was jeweils als Wirklichkeit wahrgenommen wird. Diese Bestimmung führt allerdings nach H.s eigener Einschätzung noch nicht sehr weit. Fruchtbarer ist ein formalistischer Ansatz: als realistisch wird demnach einfach das bezeichnet, was von einer traditionellen, etablierten Darstellungskonvention abweicht. Gerade die frühgriechische Kunst arbeitet ja mit einem weitgehend standardisierten System figürlicher Formeln, das bei aller Strenge jedoch immer wieder Platz läßt für punktuelle Variationen und Abweichungen. Dabei wird man nicht von einem realistischen Stil insgesamt, und noch viel weniger von einem Realismus im programmatischen Sinn des 19. Jh., wohl aber von einzelnen, isolierten Realismen sprechen. Diese mögen oft aus formaler Experimentierlust entstehen; sehr häufig werden sie aber auch als Mittel zu einer inhaltlichen Charakterisierung eingesetzt: sie erhalten eine semantische Funktion, die fast unvermeidlicherweise auch mit einer Wertung verbunden ist. Diese aber ist – so H.s These – meistens negativer Natur. Es fällt nämlich auf, daß Realismen gehäuft auftreten bei Darstellungen, die Handwerker, Hirten oder Sklaven zum Gegenstand haben; es sind somit Themen «aus den niederen Bereichen des sozialen Lebens» (9), die ein besonderes Ausmaß an realistischer Darstellungsweise zu fordern scheinen, und die von H. deshalb in verkürzter Formulierung als «realistische Themen» bezeichnet werden. Die Realismen fungieren dabei als Mittel zur ästhetischen ebenso wie gesellschaftlichen Diskriminierung: die Dargestellten werden durch realistische Charakterisierung als Menschen von minderem Stand stigmatisiert.

Auf eine eingehendere Diskussion der methodischen Probleme geht H. nicht ein; zwar privilegiert er grundsätzlich den formalistischen Realismus-Begriff, ohne den mimetischen aber vollständig aufzugeben und ohne das Spannungsverhältnis zwischen beiden genauer zu bestimmen.¹ Dennoch wird der Leser kaum Schwierigkeiten haben, den theoretischen Grundriß

¹ Der Begriff wird in beiden Bedeutungen verwendet: sowohl im mimetischen Sinn (realistisch ist eine Darstellungsweise, die der Wirklichkeit entspricht: vgl. etwa 37. 39. 41) als auch formalistisch (realistisch ist eine Darstellungsweise, die von der Schönheitsnorm abweicht, dabei dennoch konventionellen Charakter hat und insofern auch nicht als Abbild von Wirklichkeit zu verstehen ist: so 65; vgl. auch 58 f und 62 f). Möglicherweise hängt mit dieser unexpli-

der Argumentation zu rekonstruieren. H. begreift Realismen als Normverstoß, wobei Norm im doppelten Sinne des Wortes zu verstehen ist: als dominierende Darstellungskonvention und als gesellschaftlich verankerte Wertvorstellung. Realismus, so wie er in diesem Buch thematisiert wird, ist demnach nichts anderes als der Modus, in dem das dargestellt wird, was häßlich und anstandswidrig ist, genauer: was insofern als häßlich und anstandswidrig gilt, als es positiven Normen, die Schönheit und Anstand definieren, zuwiderläuft. Nun ist es ebenso legitim wie fruchtbar, solche Normen als hermeneutische Kategorie einzusetzen: freilich im klaren Bewußtsein, daß sie in hohem Ausmaß historisch variabel sind, immer einen begrenzten gesellschaftlichen Geltungsbereich besitzen und auch nur innerhalb von dessen Grenzen als Interpretationsprinzip angewendet werden dürfen. Dieses Demarkationsproblem wird von H. nirgends thematisiert: genau an diesem Punkt werden wir auf Schwierigkeiten stoßen, sowohl bei den Banausenbildern wie auch bei den individualisierenden Porträts. Wie so oft ist auch in diesem Fall der Streit um unterschiedliche Interpretationen in Wirklichkeit nichts anderes als ein Streit über die Grenzen der Geltungsbereiche jeweiliger Normvorstellungen.

Der argumentative Angelpunkt des Buches besteht in einer neuen Deutung der Handwerkerdarstellungen aus vorklassischer und klassischer Zeit. Dabei stützt sich H. auf drei Arten von Quellen: Handwerker-Weihgeschenke, Genredarstellungen und literarische Äußerungen. In der bildenden Kunst archaischer Zeit, die bekanntlich stets auf die Wertvorstellungen und die Lebenssphäre von nicht arbeitenden Aristokraten ausgerichtet bleibt, kommen Darstellungen arbeitender Menschen zunächst nur in der Gattung der Weihgeschenke vor: hier setzen von Handwerkern gestiftete Selbstdarstellungen bereits in subgeometrischer Zeit ein. Die Ikonographie weist eine Reihe von Merkmalen auf, die einer mehr oder weniger konstanten Typologie folgen. Die Dargestellten unterscheiden sich oft sehr deutlich vom aristokratischen Schönheitsideal: viele haben kurzgeschorenes Haar, einen dicken Bauch oder ein Geschlechtsteil von auffälliger Größe; ebensowenig gehorcht auch ihr Verhalten den geläufigen Anstandsnormen: sie verrichten ihre Arbeit oft hockend oder in gebeugter Haltung mit krummem Rücken. Diese Typologie ändert sich gegen Ende des 6. Jh.: die Handwerker legen nun solche 'unschönen' und 'anstandswidrigen' Charakteristika ab; sie lassen sich auch nicht mehr arbeitend, sondern meist ruhig sitzend darstellen;² ihre Erscheinung gleicht sich mehr und mehr dem bürgerlichen Normaltypus an, von dem sie im 4. Jh. schließlich überhaupt nicht mehr zu unterscheiden ist.³

zierten Ambivalenz auch das begriffliche Unbehagen zusammen, das sich im Text deutlich bemerkbar macht. So wird der Realismus-Begriff im ersten Kapitel (das auf einen Vortrag aus dem Jahr 1979 zurückgeht und insofern älter ist als die folgenden Teile) noch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit gebraucht; im zweiten und dritten Kapitel wird er immer häufiger in gnomische Anführungsstriche gesetzt (ohne daß dabei allerdings ein semantischer Unterschied zwischen 'Realismus' und Realismus deutlich würde), und in den letzten beiden Kapiteln schließlich verschwindet er ganz und gar.

² Vgl. etwa das Weihrelief von der Akropolis, auf dem Athena vor dem thronenden Stifter steht und von ihm den Zehnten in Empfang nimmt. Die Darstellung wird von H. allerdings anders interpretiert: seiner Meinung nach hätte der Stifter nach dem üblichen Kommet der Göttin stehend gegenüberzutreten müssen, und er habe sich nur deshalb sitzend darstellen lassen, um «in der ungeschminkten Wirklichkeit seiner banausischen Tätigkeit zu erscheinen» (45 zu Abb. 19). Entscheidend scheint mir dagegen, daß er gerade *nicht* arbeitend dargestellt ist; ebensowenig würde ich auch die würdevolle Haltung und das vornehme Sitzmöbel (kein Schemel, sondern ein Thron!) als «ungeschminkte Wirklichkeit» (was immer das sein mag) ansprechen.

³ Für diese Veränderung schlägt H. eine ganze Reihe einander ergänzender Erklärungsmöglichkeiten vor, die von der stärkeren Trennung zwischen Kapital und Arbeit über ein erhöhtes

Außerhalb der Weihgeschenk-Gattung wird die Thematik nur selten aufgegriffen. Immerhin gibt es zwischen der Mitte des 6. und der Mitte des 5. Jh. eine ganze Reihe attischer Vasen mit Genredarstellungen von Handwerkern bei der Arbeit: das Thema scheint vorübergehend auf ein gewisses Interesse gestoßen zu sein, danach verschwindet es wieder aus der Ikonographie der Luxus-Keramik. H. weist überzeugend nach, daß solche Genredarstellungen in typologischer Hinsicht unmittelbar an die ältere Tradition der Weihgeschenke anschließen und deren Art der Handwerker-Charakterisierung übernehmen.

Dazu kommen schließlich die literarischen Quellen. Explizite Aussagen über die Einschätzung handwerklicher Arbeit finden sich erst in philosophischen Texten des 4. Jh., und ihr Tenor ist eindeutig diskriminierend; handwerkliche Arbeit wird als etwas geschildert, was sowohl dem Körper als auch dem Geist irreversiblen Schaden zufügt: sie macht aus jedem, der ihr regelmäßig nachgeht, ein sklavenartiges Wesen, das kaum noch Rechte und Pflichten eines mündigen Bürgers wahrzunehmen im Stand ist.

Die Ideologie, die sich in diesen Äußerungen niederschlägt, wurde von Christian Meier kürzlich als konservativ-aristokratische Reaktion auf die Vormachtstellung der unteren Demos-Schichten in der radikalen Demokratie interpretiert:⁴ ihre Entstehung wäre demnach in das spätere 5. Jh. zu datieren. Gegen Meiers Interpretation und Datierung wendet H. ein, daß das negative Urteil der literarischen Quellen des 4. Jh. eine unmittelbare Entsprechung bereits in der Genre-Ikonographie des späten 6. und frühen 5. Jh. findet, wo ebenfalls eine deutliche Handwerker-Diskriminierung festzustellen sei, und daß die Genrebilder ihrerseits typologisch auf die Tradition der Handwerker-Weihgeschenke zurückgreifen, die bereits im 7. Jh. einsetzt. Daraus ergeben sich für H. zwei Thesen: erstens sei die Verachtung von Handwerkern ein alter und einigermaßen konstanter Zug der griechischen Kultur. Zweitens: Handwerker hätten sich im Horizont dieser Kultur schon seit dem 7. Jh. in einer Art dargestellt (bzw. darstellen lassen), die degradierende Züge «keineswegs unterdrückt, sondern nicht selten drastisch herausstreicht» (27). Vor allem das zweite Phänomen ist erst einmal verblüffend und verlangt nach einer Erklärung: sie wird von H. mit der religiösen Bestimmung der Weihgeschenke in Zusammenhang gebracht. Man gewinne «den Eindruck, daß es den Stiftern ein dringendes Anliegen war, sich der Gottheit in der vollen und ungeschönten Wirklichkeit ihres Daseins und vor allem ihres Broterwerbs wiederzugeben, für den sie den Segen erbitten. Der Realismus dieser Bilder hat anscheinend etwas mit der Identität des Weihenden als religiösen Subjekts zu tun, mit seiner Erkennbarkeit sozusagen und seiner Glaubwürdigkeit» (46).

Hier gilt es zwei Probleme zu unterscheiden: das eine betrifft den gesellschaftlichen Status von Handwerkern, das andere deren Selbstdarstellung. Die gesellschaftliche Außenseiterposition von Handwerkern ist in der griechischen Welt ganz offenkundig ein altes Phänomen: sie ergibt sich schon daraus, daß zwischen gesellschaftlichem Prestige und Grundbesitz seit altersher eine enge Koppelung besteht, und daß Handwerker in aller Regel kein eigenes Land besitzen.

Handwerker-Selbstbewußtsein bis zu egalitaristischen Tendenzen innerhalb der attischen Demokratie reichen (20. 29); weniger überzeugend scheint mir der Versuch, das Phänomen mit einer Veränderung in der religiösen Mentalität in Zusammenhang zu bringen (48). Zur normativen Wirkung des Bürgerideals in Athen im 4. Jh. vgl. zuletzt P. Zanker, *Die Maske des Sokrates* (1995) 49 ff.

⁴ Chr. Meier, *Arbeit, Politik, Identität*, in: *Chronik der Ludwig-Maximilians-Universität München 1983/84*, 69–95; wieder abgedruckt in: Venanz Schubert (Hrsg.), *Der Mensch und seine Arbeit* (1986). Meiers Thesen sind im Rahmen der althistorischen Diskussion soweit ich sehe kaum zur Kenntnis genommen worden: vgl. etwa L. Neesen, *Demiurgoi und Artifices. Studien zur Stellung freier Handwerker in antiken Städten* (1989).

Schon in der Ilias nimmt Hephaistos als Handwerker-Gott im Kreis der Olympier eine Sonderstellung ein, und über ihn – den häßlichen, hinkenden Krüppel – wird auch am ehesten gelacht: aber kann man hier von Verachtung sprechen? Und vor allem: bezieht sich die negative Einschätzung wirklich auf die handwerkliche Arbeit? Oder wird etwa Hephaistos als Krüppel diskriminiert, aber gerade wegen seines handwerklichen Könnens geachtet? Zwischen Ausgrenzung, Geringschätzung und Verachtung gibt es ein breites Spektrum unterschiedlicher Möglichkeiten. Auch negative Vorurteile sind historisch variabel; und es scheint mir nach wie vor viel für Meiers These zu sprechen, wonach die traditionelle Ausgrenzung von Handwerkern erst durch die – für manche Aristokraten traumatische – Erfahrung der radikalen Demokratie eine politischere Färbung angenommen und sich in eine pauschale, theoretisch begründete Verachtung aller handwerklichen Arbeit verwandelt hätte. In diesem Fall wäre der Tenor der literarischen Quellen des 4. Jh. eben nicht ohne weiteres auf frühere Zeiten übertragbar.

Das zweite Problem betrifft nicht die ideologischen Vorbehalte gegenüber Handwerkern, sondern deren eigenes Selbstverständnis. H. gelingt es eindrucklich, die typologische Kontinuität zwischen Weihgeschenken und Genrebildern aufzuzeigen: aber ergibt sich daraus notwendigerweise auch eine Kontinuität auf der Ebene der Wertungen? Der aussagekräftigste Befund für die Selbstdarstellung archaischer Handwerker ist nach wie vor der Komplex archaischer Bildtäfelchen, die von Töpfern und Tonarbeitern im Poseidon-Heiligtum von Penteskouphia bei Korinth geweiht wurden.

Einen ersten Aufschluß vermitteln bereits die Namen der Stifter; viele davon entsprechen dem üblichen, aristokratisch orientierten Repertoire, aber einige weichen ganz unmißverständlich davon ab: Namen wie etwa Scheißer, Wanst oder Schwänzer⁵ haben eine krasse und für unsere Begriffe unschmeichelhafte Konnotation. Dennoch wird man kaum glauben, daß solche Namen eine wie auch immer geartete Selbst-Geringschätzung zum Ausdruck bringen sollen; aus ihnen wird man lediglich den Schluß ziehen, daß wir uns in Kreisen bewegen, wo Scherz und Ernst durch keinen weiten Anstands-Abstand voneinander getrennt sind, und wo vor allem der aristokratische Kommentar keine allgemeine Verbindlichkeit besitzt. Ähnliches scheint mir aber auch für die Ikonographie zu gelten. Nehmen wir als Beispiel ein Täfelchen, auf dem ein Last-Träger beim Transport der Tonerde dargestellt ist:⁶ man wird deren gewaltiges Gewicht zunächst als Hinweis auf ökonomischen Erfolg verstehen müssen; hier wird für eine Töpferei gearbeitet, die für ihre Produktion viel Rohmaterial benötigt. Der Transport erfordert große Kraft: warum sollte der Stifter des Täfelchens auf diese Kraft nicht stolz gewesen sein? Sein dicker Bauch zeigt unmißverständlich, daß er gut bei Leibe ist: gerade in Anbetracht der Bedeutung, die der immer drohende Hunger bei Hesiod spielt (Erga 301: 'Hunger ist ja doch immer des Arbeitsscheuen Begleiter'; vgl. auch 31. 229. 242 und 298), wird man kaum zögern, auch diesen Zug eher positiv als negativ zu verstehen. Und sollte nicht etwa auch das große Gemächt den Stolz des Trägers auf seine männliche Potenz zum Ausdruck bringen?⁷ Nun wissen wir aus dem 5. Jh. zwar ausdrücklich, daß zum eleganten Schönheitsideal ein kleiner

⁵ A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (1886) F 784 (dazu die Neulesung bei E. Pernice, JdI 12, 1897, 34f mit Abb. 25: Κό[πρ]ις). F 557. F 558. F 611 (Φλέβων). F 672 (Φύσκαων; dazu Pernice a. O. 29f Abb. 22). Zur Bedeutung der Namen: F. Bechtel, Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit (1917) 480–82. 611.

⁶ Berlin, Antikensammlung F 786: G. Zimmer, Antike Werkstattbilder (1982) 26 Abb. 12.

⁷ Anders H. 23, Anm. 6: «ein degradierender Zug die nach hinten heraushängenden Aidoia». Für eine solche Betonung der Männlichkeit gibt es unter den Handwerker-Weihungen mehrere Parallelen; sie könnte u. U. als Reaktion auf ein aristokratisches Vorurteil zu verstehen sein, das gerade den Handwerkern Schwäche und Verweiblichung unterstellt: vgl. etwa Xenophon, Oik. 4,3.

Penis gehörte:⁸ aber was berechtigt uns, dieses raffinierte, unmißverständlich päderastische Schönheitsideal auch korinthischen Töpfern und Grubenarbeitern des frühen 6. Jh. zu unterstellen? Werden diese Arbeiter nicht eigene und ganz andere Vorstellungen davon gehabt haben, was den Wert eines tüchtigen Mannes ausmacht? Ganz ähnlich äußert etwa auch Archilochos seine eigene, vom gängigen Schönheitsideal kraß abweichende Meinung darüber, wie ein guter Krieger auszusehen habe (Fr.60D.).

Das Problem läßt sich auf einen einfachen Nenner bringen. Nur dadurch, daß wir solchen Darstellungen die geläufigen, aristokratischen Schönheits- und Anstands-Normen zugrundelegen, geraten wir in die Zwangslage, jede Abweichung davon als degradierendes Charakteristikum interpretieren zu müssen. Wesentlich näher liegt es, die umgekehrte Konsequenz zu ziehen und die Abweichungen insgesamt als den positiven Ausdruck *andersartiger* Wertvorstellungen zu verstehen. Wir haben es hier offenkundig nicht mit einem, sondern mit zwei unterschiedlichen, schichtenspezifischen Normsystemen zu tun. Das Verhältnis zwischen ihnen ist höchst ungleichgewichtig. So macht sich die Dominanz der aristokratischen Normvorstellungen bei den Penteskouphia-Täfelchen nicht zuletzt darin bemerkbar, daß etwa Gottheiten in aller Regel dem Normaltypus adeliger Prägung entsprechen;⁹ und es gibt auch unter den Handwerkern Stifter, die sich in dieser Gestalt darstellen lassen. Die Subkultur wäre keine *Subkultur*, wenn sie nicht der prägenden Wirkung der Oberschicht ausgesetzt wäre; aber es gibt doch Bereiche, in denen sie – punktuell und oft unbeholfen – ein gewisses Ausmaß an ideologischer Eigenständigkeit behauptet. So lassen sich denn manche Stifter eben in ganz unaristokratischer Gestalt darstellen: nicht aus religiöser Bescheidenheit, sondern einfach weil sie auf Arbeitsleistung, Wohlgenährtheit und männliche Potenz größeren Wert legen denn auf Anmut und Eleganz.

Eine entscheidende Trennlinie scheint mir – ungeachtet aller typologischen Gemeinsamkeiten – zwischen solchen Weihgeschenken und den kommerziellen Genre-Darstellungen zu verlaufen: Handwerker-Votive gehören in den Bereich der Volkskunst; Luxuskeramik hingegen ist für Käufer der Oberschicht bestimmt. Indem Handwerker-Arbeit zum Gegenstand ästhetischen Interesses auf gesellschaftlich höherer Ebene avanciert, verändert sich die Perspektive: wir haben es nicht mehr mit Selbst-, sondern mit Fremd-Darstellungen zu tun.¹⁰ Symptomatisch dafür ist die häufige Anwesenheit von Zuschauern: nunmehr ist es deren Blickpunkt, der für die Art der Darstellung maßgebend wird; die Szenen sind nicht mehr mit den Augen des arbeitenden Handwerkers, sondern mit denen des nichtarbeitenden Kunden gesehen. Damit ist zum ersten Mal auch die Möglichkeit zu einer diskriminierenden Darstellung gegeben. H. gelingt es in sorgfältiger Argumentation nachzuweisen, daß in manchen Bildern negative Vorurteile gegenüber Handwerkern greifbar werden: aber sind diese wirklich gleichzusetzen mit den Äußerungen in den philosophischen Texten des 4. Jh.?

⁸ Aristophanes, *Wolken*, 1014; dazu K. J. Dover, *Greek Homosexuality* (1978) 125–135 mit Verweis auch auf die Vasenikonographie.

⁹ Allerdings nicht ohne Ausnahmen: vgl. etwa den 'häßlichen' Poseidon auf den Täfelchen Berlin F 451 und 452 (E. Pernice, *JdJ* 12, 1897, 16 Abb. 5; H. A. Geagan, *AA* 1970, 37 Abb. 9.); bei einer solchen Darstellung kann weder eine herabsetzende Intention noch auch das Streben nach religiöser Glaubwürdigkeit eine Rolle gespielt haben: in ihr äußert sich ein alternatives Ideal, das zu dem geläufigen aristokratischen in evidentem Gegensatz steht.

¹⁰ Anders H. 27, Anm. 16, der auch «die genrehaften Arbeitsbilder vorwiegend unter dem Aspekt der Selbstdarstellung» behandelt.

Ein erstes methodisches Problem besteht darin, daß es bei der Genre-Ikonographie häufig schwer fällt zu unterscheiden zwischen eindeutig diskriminierenden Merkmalen und solchen, die weitgehend deskriptiv sind und jedenfalls nicht notwendigerweise wertende Implikationen haben.¹¹ So hat etwa beim Werkstattbild der sogenannten Erzgießereischale in Berlin (vgl. 7f und 27f zu Abb. 2) der Maler große Sorgfalt investiert auf die korrekte Wiedergabe des Teilgußverfahrens in vielen seiner technischen Einzelheiten:¹² es ist offenkundig, daß hier ein Interesse am handwerklichen Vorgang, und keine diskriminierende Absicht vorliegt; ähnlich neutral dürfte auch die Wiedergabe bestimmter Trachtelemente zu verstehen sein: dazu gehören etwa der kurze, schurzartig um die Hüfte getragene Mantel sowie der Pilos. Eine abwertende Absicht liegt hingegen wohl vor, wenn einzelne Figuren durch unschöne Gesichtszüge oder eine ungehörliche Haltung charakterisiert werden; aber symptomatischerweise betrifft diese Art der Darstellung eher untergeordnete Arbeitskräfte; diese werden dadurch von den leitenden Meistern unterschieden, die dem bürgerlichen Normaltypus wesentlich näher stehen: es wird also wertend differenziert zwischen einzelnen Handwerkern, und nicht die Kategorie insgesamt stigmatisiert.¹³ Der Unterschied zu den literarischen Quellen des 4. Jh. ist augenfällig: dort ist die diskriminierende Mißachtung pauschaler Natur, denn sie bezieht sich nicht mehr auf diesen oder jenen Handwerker, sondern auf banausische Arbeit insgesamt, die in ihrer brutalisierenden, versklavenden Wirkung beschrieben wird. Auch in diesem Punkt ist das Genrebild des 5. Jh. differenzierter: auf der Erzgießereischale sind zwei Besucher in vornehmer Manteltracht in die Werkstatt getreten und schauen der Kaltarbeit an einer überlebensgroßen Bronzestatue zu; natürlich unterscheiden sie sich schon durch ihr elegantes, müßiges Standmotiv deutlich von den arbeitenden Handwerkern; und doch zeigen sie durch ihre bloße Gegenwart, daß deren Arbeit nicht – oder zumindest nicht nur – als stigmatisierende Tätigkeit, sondern als qualifiziertes handwerkliches Können gesehen wird, das Neugierde und Interesse hervorruft. Das Vasenbild scheint Meiers Interpretationsansatz eher zu bestätigen als zu widerlegen. Umgekehrt bleibt die von H. entwickelte Theorie zur Banausenikonographie in ihren entscheidenden Punkten problematisch: weder die These von der Invarianz der Handwerker-Vorurteile vom 7. bis zum 4. Jh., noch die von Handwerker-Selbstdarstellung mit degradierenden Zügen aus religiöser Motivation vermögen letztlich zu überzeugen.

Der zweite thematische Schwerpunkt des Buches betrifft die Deutung realistischer Porträts. H. setzt bei einem Problem an, das erstmals 1928 von Studniczka formuliert wurde: Die Geschichte der griechischen Bildniskunst im 5. und 4. Jh. entzieht sich einer entwicklungsgeschichtlichen Erklärung. Normgebundene Idealbildnisse und normabweichende, realistische Porträts lassen sich nicht als aufeinanderfolgende Etappen in einem einheitlichen Entwicklungsprozeß verstehen; vielmehr handelt es sich um zwei alternative Möglichkeiten, die spätestens seit dem mittleren 5. Jh. miteinander koexistieren und sich als solche auch in ihrer Aussagefunktion unterscheiden müssen. «Dieses Nebeneinander zweier, in einem wesentlichen Punkt verschiedenen Spielarten in der gleichen Gattung bildet die Hauptschwierigkeit bei der Deutung des griechischen Porträts» (55).

¹¹ Dasselbe Problem stellt sich natürlich mit umgekehrtem Vorzeichen bei positiven Darstellungen: «jede repräsentative Darstellung [setzt] sich aus rühmenden Motiven und wertneutralen Realien zusammen, deren Scheidung nicht immer offensichtlich ist» (T. Hölscher, diese Zeitschr. 65, 1993, 521). Anders H., der die Unterscheidung zwischen einer wertneutralen und einer werthaltigen Bedeutungsebene für abstrakt hält: sie werde durch nichts nahegelegt (155).

¹² Vgl. C. C. Mattusch, *AJA* 84, 1980, 435–444; Zimmer a. O. oben Anm. 6, 6 ff.

¹³ Die beste Beschreibung ist nach wie vor die von B. Kaeser, in: *Antikenmuseum Berlin* (Braunschweig: Westermann 1978. ²1985) 37–39 (in einem populären Bändchen versteckt, wo sie kaum einer suchen wird; aber sie trifft sehr genau das, was hier zur Diskussion steht); amüsant aber kaum überzeugend ist dagegen der Versuch von H. Büsing, *Das «attische Salz»*. *Antike Welt* 24, 1993, 335–346, der die Szenen der Erzgießereischale als humoristische Darstellungen deuten möchte.

Gehen wir zunächst vom idealtypischen Darstellungsmodus aus, der jede realistische Kennzeichnung vermeidet: hier halten sich die Interpretationsprobleme noch in Grenzen. Es besteht ein gewisser Konsens darüber, daß der zugrundeliegende Idealtypus eine ästhetische Norm verkörpert, die zunächst aristokratischen Ursprungs ist, im 5. Jh. aber zu einer allgemeinbürgerlichen wird: der Bildtypus findet seine exakte Entsprechung im Begriff des *καλὸς κἀγαθός*; die Frage, ob diese Darstellungsweise eher als Auszeichnung oder als Nivellierung zu verstehen sei (54; ähnlich auch 85), ist als polarisierende Alternative überspitzt und letztlich irreführend, denn beide Funktionen schließen einander keineswegs aus: die Dargestellten werden einem ästhetischen und ethischen Ideal angeglichen, und insofern erhöht: aber dieses Ideal ist unter isonomen Verhältnissen für alle Bürger dasselbe, und insofern auch nivellierend (ähnlich H. selbst 87 f: auszeichnend sei die ideale Darstellung, aber «natürlich nicht im Sinn eines Vorrangs vor anderen Bürgern, sondern im Sinn eines gemeinsamen Bürgerideals»).

Komplizierter liegen die Verhältnisse bei dem realistischen Darstellungsmodus: für diesen schlägt H. eine Deutung vor, die herkömmlichen Interpretationsversuchen tatsächlich diametral entgegengesetzt ist. Die *communis opinio* deutet die normabweichenden Porträts als einen Versuch, «aus der Anonymität der Politengemeinschaft auszubrechen» (85); demgegenüber betont H. die religiöse Funktion solcher Bildnisse als Weihgeschenke und möchte in ihrer Erscheinungsform das Ergebnis einer aufrichtigen, unbeschönigten Selbstdarstellung erkennen: maßgebend dafür sei – ähnlich wie es bei den Banausen-Votiven vorgeschlagen wurde – zunächst und vor allem eine gewisse Bescheidenheit gegenüber den Göttern und das Streben nach religiöser Glaubwürdigkeit (79 f. 85 f).

H. versucht den Realismus der Porträts rein formalistisch zu verstehen, unter weitgehender Ausschaltung einer mimetischen Komponente; die Abweichung der Bildnisse von der Schönheitsnorm ergebe sich nicht aus einer versuchten Angleichung an die reale Physiognomie des jeweils Dargestellten, sondern sei als frommer Selbstzweck zu verstehen: das Porträt solle zwar unbeschönigt, aber nicht unbedingt ähnlich sein. «Für die physiognomische Aussage der Selbstdarstellung kommt es wahrscheinlich weniger oder überhaupt nicht auf Ähnlichkeit, sondern auf den realistischen Habitus als solchen an [. . .] Dieses 'realistische' Porträt ist weitgehend unabhängig vom wirklichen Aussehen des Dargestellten» (81). Die These ist in dieser pointierten Form ebenso überraschend wie konsequent: denn das Streben nach einer unverwechselbaren, wiedererkennbaren Erscheinung wäre ja tatsächlich mit der behaupteten Bescheidenheitsattitüde kaum in Einklang zu bringen.

Ausführlicher besprochen werden die Bildnisse des Themistokles und des Pindar sowie der Bronzekopf von Porticello. Beim Themistokles-Porträt gelingt es H., eine Angleichung an den Typus des Schwerathleten nachzuweisen:¹⁴ das ist durchaus erhellend, aber für die oben genannte Bescheidenheits-These zunächst ohne Folgen. Ganz und gar aus dem Diskussionszusammenhang, um den es hier geht, auszuscheiden hat nach H. die Porticello-Figur: sie wird nicht als Selbstdarstellung, sondern als Bildnis einer legendären Gestalt der Vergangenheit gedeutet.

So findet die These von der realistischen Selbstdarstellung als Akt religiöser Bescheidenheit schließlich ihren einzigen, entscheidenden Testfall im Pindar-Porträt. Überzeugend wird das

¹⁴ Woraus allerdings unterschiedliche Folgerungen gezogen werden. «Daß Themistokles sich tatsächlich als Schwerathlet betätigt hat, wird durch das Pankratiastenoehr eindeutig bezeugt» (69), heißt es einerseits; und andererseits: «Da die Überlieferung von sportlichen Siegen nichts weiß, liegt es näher, in der Wahl des Typus eine allgemeine Aussage zu erkennen etwa in dem Sinne, daß der Dargestellte sich als Kämpfer verstanden wissen wollte und daß er auf die Mühen seines politischen Wirkens abhob» (80). Im zweiten Fall wäre das Pankratiastenoehr als Metapher zu verstehen: die erste Deutung scheint mir näher zu liegen.

Bildnis um die Jahrhundertmitte und damit noch zu Lebzeiten des Dichters datiert:¹⁵ «die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß wir eine Weihung des Dichters selbst, eine Selbstdarstellung vor uns haben» (70). «Am überraschendsten ist aber, mit welcher groben, fast bäurischen Zügen sich der Aristokrat und Aristokratenfreund darstellen läßt» (72): als einschlägige Merkmale nennt H. die großen Ohren, die hervortretenden Backenknochen und die breite, mit einem Knick ansetzende Nase; es könne «kein Zweifel darüber bestehen, daß der Dichter sich – bei allem Selbstbewußtsein, das die Kopfwendung ausdrückt – ein bescheidenes, fast bäurisches Aussehen gegeben hat, wobei er zugleich auf die Strenge und Mühsal seines Daseins hinweist: zweifellos positive Aussagen, aber im Sinn von Illusionslosigkeit und Selbstbescheidung, von denen die Gedichte so häufig sprechen» (73).

Ein Vergleich mit der Selbstdarstellung des Dichters in den Texten liegt in der Tat nahe. Bekanntlich verwendet Pindar in den Gedichten vergleichsweise häufig die erste Person: dabei kann die Ich-Formel allerdings zwei unterschiedliche Bedeutungen haben. Auf der einen Seite gibt es ein unbestimmtes 'ich', das oft mit 'jedermann' übersetzt werden könnte; Verwendung findet es bei allgemeinen Sentenzen, die sich auf die Beschränktheit alles menschlichen Lebens beziehen; sehr oft wird in dieser Form eine Empfehlung zum Maßhalten vorgetragen, die sich in erster Linie an den im Gedicht gefeierten Sieger richtet.¹⁶ Auf der anderen Seite gibt es Ich-Aussagen, die sich tatsächlich auf die Person des Autors beziehen: hier steht im Vordergrund der Stolz des gefeierten Dichters, der sich seines Könnens und seiner gesellschaftlichen Stellung bewußt ist.¹⁷ Es liegt auf der Hand, daß nur das persönliche, und nicht das unbestimmte Ich bei der Interpretation des Porträts herangezogen werden kann. Nun gibt unter den persönlichen Ich-Aussagen auch solche, die sich auf Pindars böotische Heimat beziehen;¹⁸ man könnte vermuten, hier doch Anhaltspunkte für ein Bekenntnis zur bäurischen Einfachheit zu finden: aber das Gegenteil ist der Fall. Es muß zu Pindars Zeiten ein bekanntes, seinem Ursprung nach wahrscheinlich attisches Schimpfwort gegeben haben, das die Böoter als hinterwäldlerisches, plumpe Volk bezeichnete; Pindar erwähnt zweimal das geflügelte böse Wort von den Sauböotern:¹⁹ freilich nur, um sich dagegen zu verwahren; und es bleiben dies die einzigen von ihm erhaltenen Äußerungen über Böoter oder Böotisches. Sich selbst hat er symptomatischerweise niemals als Böoter, sondern immer als Thebaner bezeichnet: stolz preist er seine Vaterstadt als das siebentorige, das glänzende, das goldbeschilderte Theben. Von einem Bekenntnis zu bäurischer Einfachheit kann hier gar keine Rede sein.

Ein Widerspruch zum Porträt braucht dabei keineswegs vorzuliegen: schließlich ist keineswegs einzusehen, weshalb große Ohren, hervortretende Backenknochen und eine breite Nase typisch für eine *bäurische* Physiognomie sein sollen. Man wird lediglich feststellen, daß diese Züge von der geläufigen Schönheitsnorm abweichen: aber welche Intention ist damit verbunden? Eine mögliche Lösung wird durch den Bartknoten nahegelegt. H. möchte die auffällige

¹⁵ J. Bergemann hatte in seiner ausführlichen Besprechung des Porträts gerade diese Frage ausdrücklich offen gelassen: AM 106, 1991, 173. Überraschend ist hingegen H.s landschaftliche Zuweisung des Porträts nach Böötien (70): sie kann sich auf keinerlei Vergleiche stützen und bleibt umso weniger plausibel, als es für die Existenz einer böotischen Bildhauerschule weder archäologische noch literarische Zeugnisse gibt: namhafte Bildhauerateliers wird es in Böötien mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit keine gegeben haben.

¹⁶ Vgl. D. C. Young, *Three Odes of Pindar: A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, Olympian 7*. Mnemosyne Suppl. 9, 1968, 12. 58 f.

¹⁷ H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*. Hypomnemata 3, 1963, 81 ff; H. 74, Anm. 83 wirft Maehler eine gewisse Einseitigkeit vor: das ist kaum berechtigt, wenn man die Trennung zwischen Sentenzen über die *conditio humana* und poetologischen Aussagen im Auge behält.

¹⁸ W. J. Slater, *Lexicon to Pindar* (1969) s. v. Boiotios und Thebai.

¹⁹ Ol. 6, 89 f sowie Fr. 83 (Snell/Maehler); dazu D. W. Roller, *The Boeotian Pig*, in: A. Schachter (Hrsg.), *Essays in the topography, history and culture of Boeotia*. Teiresias Suppl. 3, 1990, 139–144; M. J. H. van der Weiden, *The Dithyrambs of Pindar* (Amsterdam 1991) 224 f. Ein Kratinos-Fragment mokiert sich über die holzbeschuhnten Sauböoter: PCG IV, 162 Nr. 77; nach Plutarch, *Moral.* 995 E pflegten vor allem die Athener die Böoter als dick, langsam und einfältig zu verspotten.

Barttracht auf eine praktische Maßnahme zurückführen: man knote den Vollbart zusammen, um nicht durch die herabhängenden Strähnen bei der Arbeit (im konkreten Fall: beim Leierspiel) behindert zu werden (72 und 154). Diese Deutung scheint mir dem hochgradig artifiziellen und aufwendigen Charakter einer solchen Barttracht kaum gerecht zu werden: der geknotete Bart setzt langfristige Planung sowie komplizierte Pflege voraus; beides ist auf eine dauernde und bewußte Selbststilisierung ausgerichtet. Ähnlich komplizierte, geflochtene und geknotete Haartrachten sind vor allem im ersten Drittel des 5. Jh. Mode gewesen: zur Entstehungszeit des Pindar-Porträts war diese Mode bereits abgeklungen, das Bildnis scheint in dieser Beziehung ein verspäteter Nachzügler zu sein. Normalerweise hatte man allerdings das Haupthaar geflochten und geknotet, und nicht den Bart. So gibt es für den geknoteten Bart etwa in der Ikonographie des 5. Jh. insgesamt nur zwei Parallelen.²⁰ Es muß sich um eine äußerst seltene Variante gehandelt haben: sowohl in der Ikonographie als auch – der Ikonographie entsprechend – in der gelebten Wirklichkeit. Gerade diese Seltenheit aber ist entscheidend: die Barttracht der Pindar-Porträts ist viel zu ausgefallen, als daß sie auf eine Erfindung des Künstlers zurückgehen könnte: es wäre jedem Zeitgenossen völlig willkürlich erschienen, wenn einer, der seinen Bart dem normalen, unauffälligen Usus entsprechend zu tragen pflegte, im Bildnis plötzlich mit einem extravaganten Knoten ausgestattet worden wäre. Das heißt aber: es wäre kaum möglich gewesen, Pindar eine solche Barttracht zuzuschreiben, wenn diese nicht realiter für ihn charakteristisch gewesen wäre; der Dichter muß ganz offenkundig zu den wenigen gehört haben, die ihren Bart tatsächlich so zu frisieren pflegten. Unter diesen Umständen lag es für den Bildhauer freilich nahe, auf dieses – wahrscheinlich notorische – Charakteristikum von Pindars lebendiger Selbstdarstellung zurückzugreifen; mehr noch: es wäre kaum möglich gewesen, gerade auf dieses Detail zu verzichten, wenn der Dichter denn wirklich individuell kenntlich gemacht werden sollte. Und wenn der geknotete Bart des Pindar-Porträts kaum eine andere Funktion gehabt haben kann als die, der lebendigen Erscheinung des Dargestellten zu entsprechen und einen Wiedererkennungseffekt zu garantieren, so wird man geneigt sein, auch die physiognomischen Abweichungen vom Normaltypus in diesem Sinn zu verstehen: das Porträt bringt kein besonderes Ausmaß an Frömmigkeit zum Ausdruck, sondern strebt ganz einfach nach Ähnlichkeit. Daß Bildniskunst überhaupt nach (mimetischer) Ähnlichkeit strebe, ist natürlich keineswegs selbstverständlich: man wird H. durchaus recht geben, daß dies in archaischer Zeit noch nicht der Fall gewesen ist. Erst im 5. Jh. beginnt die Bildniskunst gelegentlich auf ein physiognomisches Wiedererkennen des Dargestellten von seiten des Betrachters zu setzen: dies scheint zu Pindars Zeit ein neues Spiel gewesen zu sein, das gerade in seinen Möglichkeiten entdeckt zu werden begann.²¹

Es bleibt aber noch H.s Grundfrage zu beantworten, warum längst nicht alle Bildnisse sich auf dieses Spiel eingelassen haben: wie ist das Nebeneinander von normkonformen und normabweichenden Bildnissen im 5. und 4. Jh. zu erklären? Auch zu diesem Problem scheint mir das Pindar-Porträt den Schlüssel zu liefern. Es liegt auf der Hand, daß jede Abweichung von der Norm immer der Gefahr einer negativen Bewertung ausgesetzt ist, vor allem seitens jener Betrachter, die die Allgemein-

²⁰ Rotfigurige Amphora um 480 v. Chr., Harrow on the Hill: ARV² 183, 11: E. Voutiras, Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts (Diss. Bonn 1980) 68 mit Abb. 25 (Satyr); Relief des späten 5. Jh., Rom, Museo Barracco, Inv. 118: E. Polito, RIA Ser. 3, 17, 1994, 78 f Abb. 11; dazu H. 154, Nachtrag zu S. 72 (Lyraspieler). Alle weiteren von Bergemann a. O. 178–180 angeführten Beispiele folgen anderen Typologien und sind kaum zu vergleichen.

²¹ Ein Zeugnis dafür könnte auch die bei Plutarch Them. 5,7 überlieferte Anekdote sein, die H. selber anführt und deren Authentizität er verteidigt (79): Themistokles habe über Simonides gespottet, er müsse wohl den Verstand verloren haben; lasse er doch Bildnisse von sich aufstellen: wo er doch so häßlich sei. H. stellt mit Recht fest, daß Themistokles hier noch aus der archaischen Sehweise argumentiere, «wonach ein Weihgeschenk schön und vollkommen zu sein hat»; dennoch setzt seine Aussage zugleich auch bereits die Ähnlichkeitsrelation zwischen Bildnis und Dargestelltem als selbstverständlich voraus.

gültigkeit der Norm nach wie vor akzeptieren: diese werden dazu neigen, das normabweichende Porträt nicht als ähnlich, sondern einfach als häßlich zu bezeichnen (wofür H.s Deutungsmuster selbst ein eindrückliches Beispiel liefert). Dieses Risiko werden Auftraggeber und Künstler nur dann in Kauf nehmen, wenn es durch einen entsprechenden Vorteil aufgewogen wird: dieser aber kann eigentlich nur im Wiedererkennungseffekt bestehen. Das Wiedererkennen eines Gesichtes setzt allerdings dessen Bekanntheit voraus. Daraus folgt: je bekannter der Auftraggeber ist, und bei je mehr Betrachtern er mit einem potentiellen Wiedererkennungseffekt rechnen kann, desto eher wird er sich auch auf das Risiko einer normabweichenden Darstellung einlassen. Gerade Pindar muß als erfolgreicher und weitgereister, über Jahrzehnte hinweg an den unterschiedlichsten Orten der griechischen Welt vor großem Publikum auftretender Performer²² einen Bekanntheitsgrad erreicht haben, mit dem wohl nur wenige seiner Zeitgenossen rivalisieren konnten: es wird kein Zufall sein, daß gerade er sich in einer so deutlich individualisierten Form hat darstellen lassen.²³ Weniger prominente Auftraggeber hingegen werden das Risiko oft gescheut und sich lieber an den gültigen Normaltypus gehalten haben: dies ist in aller Regel bei Athletenstatuen der Fall,²⁴ und natürlich bei bürgerlichen Grabreliefs bis zum Ende des 4. Jh. Wenn hingegen bei prominenten Politikern auf individuelle Kennzeichnung verzichtet wird, wie es etwa beim Perikles-Porträt der Fall ist, so liegt es nahe, dahinter ideologische Gründe zu vermuten. Wenn irgendwo so wird man hier, und nicht bei den individualisierenden Porträts, von Bescheidenheit und *σωφροσύνη* sprechen können, allerdings eher in einem politischen als in einem religiösen Sinn: das Zurückstellen individueller Ansprüche wird weniger den Göttern als vor allem der Gemeinschaft aller Mitbürger vor Augen geführt.

Das dritte Kapitel geht von monströs verzerrten Tonstatuetten aus, wie sie vor allem im böotischen Kabirion gefunden wurden, aber auch an anderen Orten nachzuweisen sind. Bei aller Vielfalt weisen die Figuren immer wieder ähnliche Merkmale auf, die in komischer Steigerung Stumpfsinn und Dummheit zum Ausdruck bringen. «Da es sich um feste Typen handelt, die auch außerhalb Böotiens vorkommen, liegt die Vermutung nahe, daß sie volkstümliche, unter bestimmten Namen bekannte Narrengestalten wiedergeben» (101). Einleuchtend wird die übliche These, wonach solche Figuren mit dem Theater zusammenhängen, widerlegt (104), und stattdessen eine zwar nicht beweisbare, aber höchst plausible Verbindung zu Märchenerzählungen in Betracht gezogen; gleichfalls überzeugend ist die Vermutung, daß die Adressaten in erster Linie Kinder gewesen seien (103. 106. 108). Wichtig ist die Datierung der Grotesken: sie setzen noch vor der Mitte des 5. Jh. an und sind somit älter als die Statuetten komischer Schauspieler, deren Produktion erst um 400 beginnt: diese treten in der Folgezeit häufig in en-

²² Vgl. dazu die These, daß die Epinikien nicht von Chören, sondern in aller Regel vom Dichter selbst als Einzelsänger vorgetragen worden seien: M. R. Lefkowitz, *First-Person Fictions. Pindar's Poetic 'I'* (1991) 191–201; dazu die Diskussion in *ClPh* 86, 1991, 173–200. Aber selbst wenn man bei der traditionellen Vorstellung von Chorlyrik bleiben will: die zahlreichen Hinweise auf eine aktive Rolle des Dichters als Sänger zeigen, daß dessen Gegenwart bei der Aufführung eine zentrale Rolle gespielt haben muß.

²³ Bezeichnenderweise scheint gerade sein Porträt auch früh als solches zitiert worden zu sein; auf dem unteritalischen Grabrelief im Museo Barracco (a. O. oben Anm. 20) ist der Lyra-Spieler, der den Verstorbenen im Jenseits zum festlichen Mahl aufspielt, aufgrund seines Bartknotens benennbar: er ist kein anderer als Pindar.

²⁴ In diesem Zusammenhang könnte man vielleicht auch versuchen, der bekannten Äußerung des Plinius einen Sinn abzugewinnen, wonach in Olympia nur mehrmalige Sieger mit einer individuellen Bildnisstatue geehrt worden seien (N. H. 34,16); H. betrachtet die Aussage allerdings als suspekt (50, Anm. 9 und 86): wofür bedenkenswerte Gründe sprechen.

ger Vergesellschaftung mit den Grotesken auf, scheinen bei aller funktionalen Ähnlichkeit aber nicht mehr auf ein kindliches Zielpublikum beschränkt zu sein.

Das letzte Kapitel beginnt und endet mit Bemerkungen über den Umschwung von der alten zur mittleren Komödie um die Wende vom 5. zum 4. Jh.: die ausufernde Vielfalt, die für die alte Komödie charakteristisch gewesen war, wird nun «bedeutend gedämpft und in schlichtere Bahnen gelenkt» (125); zudem operiert die mittlere Komödie viel stärker mit standardisierten Elementen: sowohl der Komplexitätsabbau als auch die gleichzeitige Standardisierung hängen wohl unmittelbar mit der Ausweitung des Zielpublikums zusammen: im Gegensatz zur alten Komödie ist die mittlere kein spezifisch athenisches, sondern ein gesamtgriechisches Phänomen. Man begegnet den gleichen Schauspielertypen auf Vasen aus Attika, Böotien, Korinth und dem ganzen unteritalischen Bereich: das spricht für eine breite Koine, die einen dichten Kontakt der Theaterproduzenten untereinander voraussetzt (152 f). H. unternimmt es jedoch gar nicht erst, diesen Problem-Horizont systematisch abzuschreiten, sondern beschränkt sich immer wieder auf «einige wenige Bemerkungen zu einzelnen Problemen» (150). Es scheint sich dabei weniger um einen fertigen, argumentativ durchkomponierten und überformten Text als um vorläufige, assoziativ aneinandergereihte Werkstattnotizen zu handeln: ein 'realistisches' Merkmal, als Zeugnis der Bescheidenheit des Gelehrten gegenüber dem Leser zu verstehen? Manches ließe sich auch aus diesen Notizen noch aufgreifen und weiterdiskutieren: aber ich breche hier ab.

In seinen anspruchsvollsten Partien stellt dieses Buch nichts Geringeres zur Diskussion als die Grundlage einer Semantik des Häßlichen in der griechischen Kunst archaischer und klassischer Zeit: die Darstellung des Häßlichen wird – um einen berühmten Titel zu paraphrasieren – als religiöses Phänomen gedeutet. Damit knüpft H. unmittelbar an eigene Vorarbeiten an, die zum Teil länger zurückliegen.²⁵ Der retrospektive Vergleich ist aufschlußreich und imponierend zugleich: er zeigt, mit welcher Konsequenz und Sorgfalt H. die Problematik über Jahre immer wieder neu angegangen ist, den Fragen dabei immer schärfere Konturen und differenzierteren Inhalt verliehen hat. Schließlich ist er zu Thesen gelangt, die das meiste, was in der einschlägigen Literatur zu lesen ist, auf den Kopf stellen. H. hat sich immer wieder mit dem Phänomen der Normabweichung beschäftigt: diese Vorliebe mag damit zusammenhängen, daß er selber gern unkonventionelle, einzelgängerische Wege geht und die Gemeinplätze des fachlichen Konsens in Frage stellt. Bei aller methodischen Sorgfalt ist diesem Buch eine ungebrochene Lust am wissenschaftlichen Widerspruch anzumerken: eine Lust, die ihrerseits auch auf den Leser abfärbt – und auf den Rezensenten. Das Buch lädt mit provozierenden Thesen zur Diskussion ein und schafft dafür gleichzeitig eine neue, durch die Klarheit des Vorgehens und die Vielseitigkeit der Fragestellung verbesserte Grundlage: auf diese Grundlage wird sich auch derjenige zu stellen haben, der H. im einzelnen widerspricht.

Freiburg

Luca Giuliani

²⁵ Vgl. von ihm die Beiträge in dieser Zeitschr. 42, 1970, 290–297; Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei. AbhMainz 1971, Nr. 13, 10 f; Jdj 94, 1979, 127–131; Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980) 52–63; dort auch bereits der (in der knappen Formulierung allerdings etwas kryptische) Hinweis darauf, daß «'realistische' Charakterisierungskunst [...] möglicherweise ursprünglich religiös motiviert» gewesen sei (63).