

Für Felix Preißhofen
(7. September 1941 – 15. Oktober 1986)

DIE SELIGEN KRÜPPEL

ZUR DEUTUNG VON MISSGESTALTEN IN DER HELLENISTISCHEN KLEINKUNST

von Luca Giuliani

Unter den hellenistischen Ton- und Bronzestatuetten findet man häufig akribische, die pathologischen Züge sorgsam herausarbeitende Darstellungen von Krüppeln¹. Auffällig sind solche Figürchen in doppelter Hinsicht: erstens, weil sich ihnen aus der vorhellenistischen Kunst nichts unmittelbar Vergleichbares an die Seite stellen läßt, es sich bei ihnen also um ein ausgesprochenes *Novum* handelt; auffällig sind sie zweitens aber auch in quantitativer Hinsicht, denn sie sind in großer Zahl hergestellt worden: besonders reich sind sie unter den Funden aus hellenistischen Hauptzentren wie Alexandria oder Smyrna vertreten.

Das Auftreten von Krüppeldarstellungen gerade in diesen Zentren hat in der Forschung Anlaß zu einer umfangreichen Diskussion darüber gegeben, ob der erste Ursprung und damit gewissermaßen die künstlerische Erfindung eher in Kleinasien oder in Ägypten zu lokalisieren sei². Diese Frage ist in unserem Zusammenhang allerdings kaum von Bedeutung. Denn wo immer solche Figuren auch zuerst aufgekommen sein mögen, sie haben sich offensichtlich rasch ausgebreitet. Ihre Beliebtheit ist alles andere als ein Lokalphänomen gewesen. Sie stießen vielmehr in der ganzen hellenistischen Welt auf ein breites und dauerhaftes Interesse, das bis in die römische Kaiserzeit anhielt: eben dieses Interesse gilt es zu erklären. Zugleich stellt sich damit auch die Frage nach der konkreten Bedeutung der Statuetten.

Abbildungsnachweis: Abb. 1. 2: Foto Peli-zaeus-Mus., Hildesheim. — Abb. 3. 4: Foto Staatl. Mus. zu Berlin (Ost). — Abb. 5–7: Inst. Neg. Istanbul Kb 8439, Foto W. Schiele. — Abb. 8. 12. 13. 18: Louvre, Paris, Foto M. Chuzeville. — Abb. 9–11: Antikenmus. SMPK Berlin (West), Foto I. Geske-Heiden. — Abb. 14. 15: Foto Staatl. Antikenslgg., München. — Abb. 16. 17: Foto Mus. für Kunst und Gewerbe, Hamburg. — Abb. 19: The Saint Louis Art Museum. — Abb. 20: Foto Gemäldegalerie SMPK Berlin (West). — Abb. 21: Kupferstichkabinett SMPK Berlin (West), Foto J. P. Anders.

Außer den in AA 1985, 757 ff. und in der archäologischen Bibliographie angeführten Sigeln und Abkürzungen werden folgende verwendet:

Bolkenstein 1939 = H. Bolkenstein, Wohltätigkeit und Armenpflege im vorchristlichen Altertum (1939).

Himmelman 1983 = N. Himmelman, Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst (1983).

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

Priene 1904 = Th. Wiegand – H. Schrader, Priene

(1904).

Stevenson 1979 = W. E. Stevenson, The Pathological Grotesque Representations in Greek and Roman Art. University Microfilms International 1979.

Sudeck 1931 = E. Sudeck, Bettlerdarstellungen vom Ende des XV. Jahrhunderts bis zu Rembrandt (1931).

Mollard-Besques III = S. Mollard-Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grèce et romaine III. Époques hellénistique et romaine grèce et Asie mineure (1972).

¹ Erste Ansätze zu den folgenden Überlegungen ergaben sich aus einem Gedankenaustausch mit Hans Peter Laubscher im Anschluß an das Erscheinen seines Buches: Laubscher 1982. Wichtige Anregungen verdanke ich ferner Dieter Heilmeyer, Karl Schefold, Rolf Stucky und vor allem Felix Preißhofen: dessen ebenso freundschaftliche wie scharfblickende Kritik wird mir in Zukunft fehlen. Für die Beschaffung von Fotografien danke ich W. Hornbostel, B. Kaeser, W. H. Köhler, I. Kriseleit, H. Mielke, A. Pasquier, M. Pfrommer, B. Schmitz und P. Woods.

² Dazu Himmelman 1983, 21 f.

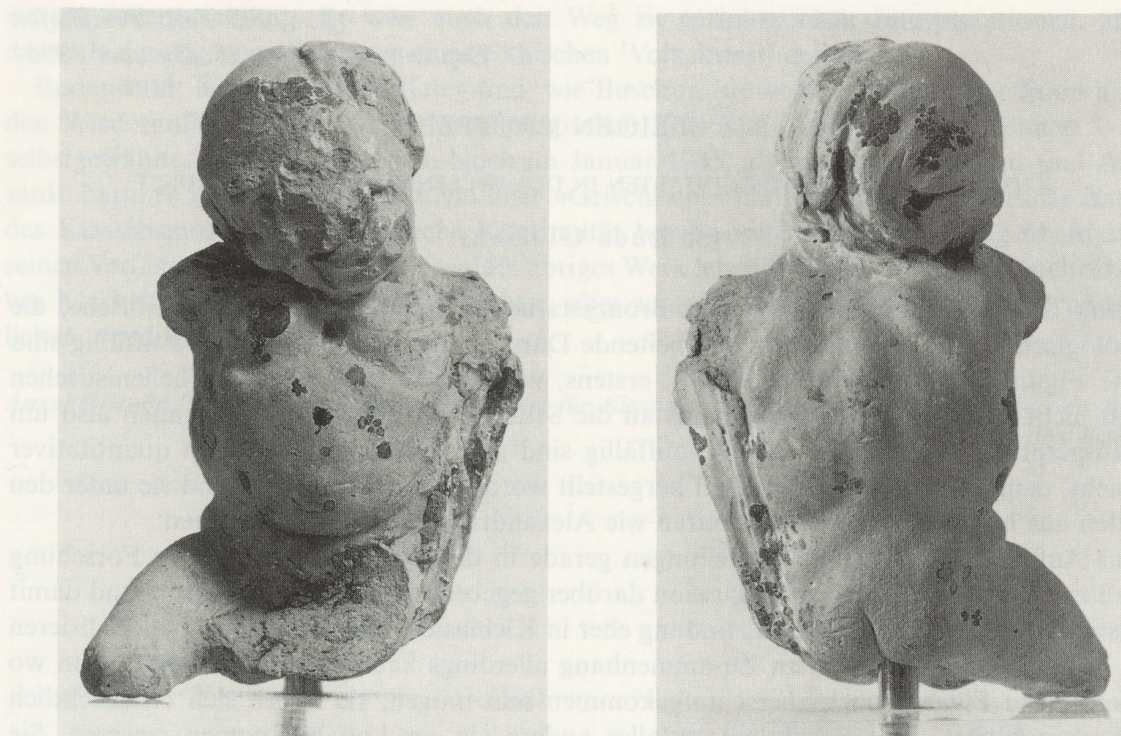


Abb. 1 und 2. Tonstatuette. Hildesheim, Pelizaeus-Museum

Ausgehen möchte ich von einer Terrakotta unbekannter Herkunft in Hildesheim (Abb. 1. 2)³. Das nur 6,5 cm hohe Figürchen ist von bemerkenswerter künstlerischer Vollen- dung. Dargestellt ist ein Buckliger mit abgeknicktem Wasserkopf, gedunsenem Bauch und verkümmerten Beinen. Er ist kauern und mit angewinkelten Beinen zu rekonstruieren; der linke Arm wird als zusätzliche Stütze gedient haben, der rechte Arm war vielleicht gestikulie- rend erhoben⁴. Zur Verdeutlichung des Motivs mag als Vergleich das berühmte Kind mit der Fuchsgans dienen⁵. Beide — unser Buckliger ebenso wie das Kind — sind nicht fähig, aus eigener Kraft zu stehen, und daher an eine krabbelnde Fortbewegungsweise gebunden. Aber im Gegensatz zur völlig normalen und auf den Betrachter rührend wirkenden Tolpatschigkeit des Kleinkindes ist die Ohnmacht des Buckligen pathologischer Natur und darüber hinaus endgültig: Seine Beine werden nie imstande sein, den verkrüppelten Körper zu tragen. Unterschiedlich ist bei aller motivischen Ähnlichkeit aber auch der Stil der beiden Figuren. Das Kind mit der Gans, wohl um die Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert entstanden, steht formal noch weitgehend in spätklassischer Tradition. Seine stark in den Raum ausgreifende Komposition ist ganz durch horizontale und vertikale Achsen bestimmt, die der Figur einen festen Halt verleihen. Von solchen einfachen Aufbauprinzipien ist die Terrakotta weit entfernt. Nirgends haben wir feste Achsen, nirgends beherrschende Kompositionslinien. Charakteri-

³ Hildesheim, Pelizaeus-Mus., Inv. 992; Himmel- mann 1983, 39 f. Taf. 9.

⁴ Das Motiv wird durch den Erhaltungszustand und die gegenwärtige Sockelung verunklärt. Die Figur müßte — aus der Vorderansicht betrachtet — um einige Grade nach rechts gekippt werden.

⁵ R. Herzog, *ÖJh* 6, 1903, 215 ff. Taf. 8; E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen* (1986) 85 ff.; L. Knörle, *Das Kind mit der Fuchsgans* (1973) möchte das Original in das späte 3. Jh. v. Chr. datieren, was mir nicht überzeugend scheint.



Abb. 3 und 4. Bronzestatuette. Berlin-Ost, Antikensammlung

stisch sind vielmehr gegensätzliche Bewegungsrichtungen, die hart gegeneinander stoßen und dadurch eine abrupte, in jeder Ansicht immer wieder überraschende Räumlichkeit bewirken. Ebenso kontrastreich ist auch die Oberflächenmodellierung. Besonders eindrücklich ist der Unterschied zwischen der prall gespannten Oberfläche des Bauches und der Rückenpartie, wo sich die Epidermis als weiche und bewegliche Schicht über das verwachsene Knochengerüst zu legen scheint.

Beides — sowohl die gebrochenen Achsen der räumlichen Komposition wie auch der kontrastreiche, gewissermaßen hautnahe Realismus der Oberfläche — sind Stilmerkmale, die wir auch von der gleichzeitigen Großplastik kennen: Man denke etwa an den sterbenden Gallier aus dem attalischen Weihgeschenk⁶. Ebenso wie der Gallier ist auch die Hildesheimer Terrakotta in hohem Maße charakteristisch für das, was man als hellenistischen Realismus zu bezeichnen pflegt. Wie jede stilistische Charakterisierung zielt dieser Begriff auf eine epochentypische Eigenschaft. Zum Problem der spezifischen Bedeutung einer besonderen Gattung vermag er gerade kraft seiner Allgemeinheit kaum etwas beizutragen. Es scheint

⁶ P. R. von Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst* (1908) 1 ff. Nr. 1. 2; E. Künzl, *Die Kelten des Epigonos von Pergamon* (1971) 6f. 9f. und passim; R. Özgan, *AA* 1981,

489 ff. Nr. 1. 3. Die Ähnlichkeit geht natürlich über das rein Formale hinaus: vgl. T. Hölscher, *Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus*, in: *AntK* 28, 1985, 120 ff.

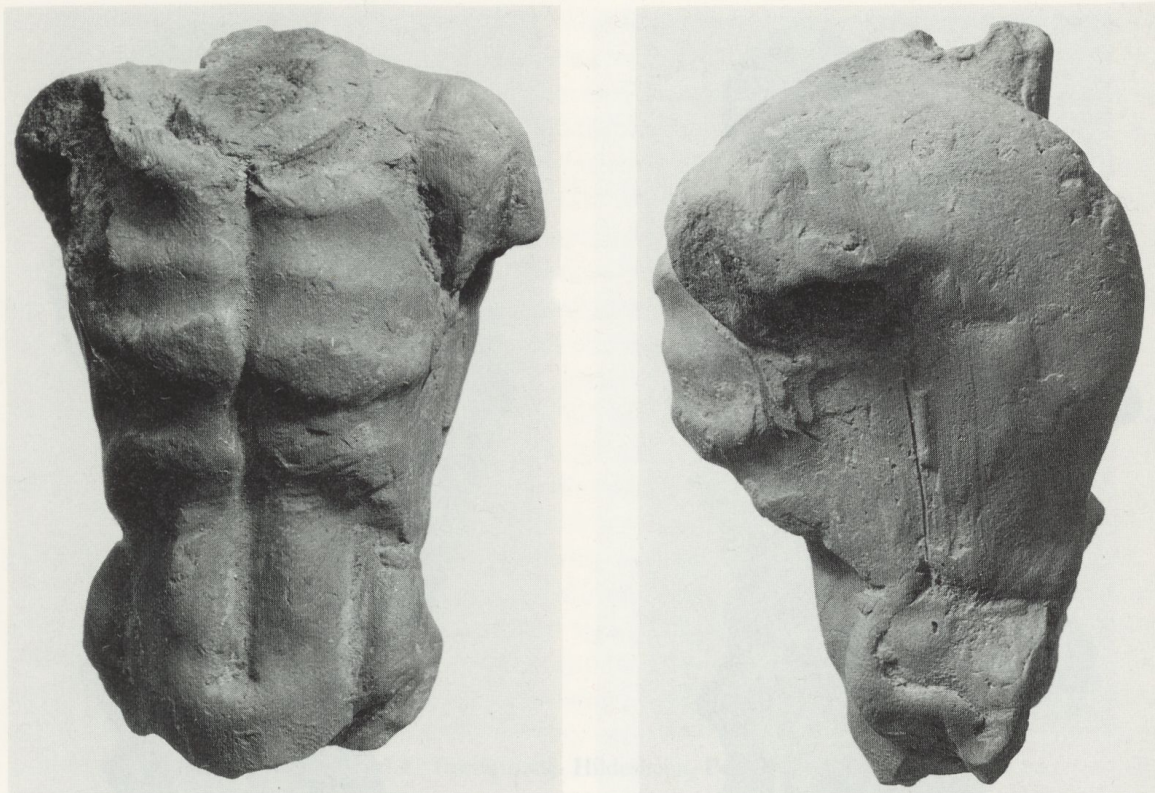


Abb. 5 und 6. Tonstatuette. Milet

deshalb schon aus heuristischen Gründen sinnvoll, den Stil aus unserer Fragestellung auszuklammern, ihn gewissermaßen als gegebene Rahmenbedingung vorauszusetzen: innerhalb dieses Rahmens ist weniger nach der Form als nach dem Inhalt der Darstellung zu fragen.

Es dürfte für unsere Zwecke genügen, der Hildesheimer Terrakotta wenige Beispiele an die Seite zu stellen, die in ihrer Verschiedenartigkeit einen Eindruck vom breiten ikonographischen Spektrum der ganzen Gattung vermitteln und als Grundlage der Argumentation dienen können. Besonders gut erhalten und von hoher künstlerischer Virtuosität ist die Bronzefigur eines buckligen Bettlers in Berlin (Abb. 3. 4)⁷. Mit angezogenen Beinen hockt er auf einem Felsen, den Kopf bittend emporgerichtet. Glänzend beobachtet ist die unkoordinierte, zukkende Bewegung der Arme. Am Rücken hat man Gelegenheit, mit dem Blick gewissermaßen jeden einzelnen der geschwollen hervortretenden Wirbel abzutasten; zum selben Krankheitsbild scheinen auch der vorgewölbte Brustkorb und der extreme Muskelschwund zu gehören⁸. Nicht weniger exakt ist in anatomischer Hinsicht eine Tonstatuette in Milet (Abb. 5–7)⁹. Im Nacken der stark fragmentierten Figur ist noch ein Teil der Öse erhalten, an der sie aufgehängt wurde. Freihängende Statuetten sind in der Regel heftig bewegt, und entsprechend wird man sich auch das Motiv dieser Figur vorzustellen haben. In starkem Gegensatz zu solcher Dynamik steht freilich der verwachsene Oberkörper mit dem verkümmerten Brustkasten und

⁷ Berlin-Ost, Antikenslg. Inv. 30894; K. A. Neugebauer, *Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus* (1951) Nr. 62; Himmelmann 1983, 59 ff.

⁸ Vgl. dazu die bei Neugebauer ebenda angeführte Diagnose eines Orthopäden auf tuberkulöse Wirbelentzündung.

⁹ Himmelmann 1983, 61 Taf. 11.



Abb. 7. Rückseite der Statuette Abb. 5 und 6



Abb. 8. Tonstatuette aus Smyrna. Paris, Louvre

dem riesigen Schulterblatt, das in der Seitenansicht den ganzen Rücken verdeckt. Von ähnlichen Gegensätzen geprägt ist auch das Motiv einer Tonstatuette aus Smyrna (Abb. 8)¹⁰. Der Dargestellte leidet an einem makroskopischen Wasserbruch, was ihn aber nicht hindert, sich pirouettenartig zu drehen und die Arme in die Höhe zu werfen. Auf den Sinn solcher Bewegung werden wir noch zurückkommen.

Ikongraphisch eng mit solchen Krüppeldarstellungen verwandt und ebenso weit verbreitet sind Figuren, die bei aller Häßlichkeit doch keine ausgesprochen pathologischen Merkmale aufweisen. Auch hier können wir uns auf wenige Beispiele beschränken. Besonders charakteristisch ist die Terrakotta eines älteren Mannes aus Priene (Abb. 9. 10)¹¹. Auffällig ist die verrenkte Haltung mit zurückgeworfenem Kopf und herausgeschobenem Gesäß. In der Grabungspublikation wurde die Figur als die eines geprügelten Sklaven interpretiert, »der in seinen Schmerzen sich windet und das Gesicht verzerrt«¹². Dies kann jedoch kaum richtig sein. Der Vergleich mit der nahezu vollständig erhaltenen Statuette eines Krotalen-Tänzers¹³ zeigt deutlich, daß die im Motiv genau entsprechende Figur aus Priene ebenfalls einen Tänzer darstellt. Dazu paßt auch der festliche Schmuck: um den kahlen Kopf trug der Alte eine Tanie, deren Enden auf beiden Schultern erhalten sind. Die ganze Haltung ist nichts anderes

¹⁰ Paris, Louvre CA 767; Mollard-Besques III 172 Nr. 1203 Taf. 240 b.

¹¹ Berlin-West, Antikenmus. TC 8630; Priene 1904, 358; Stevenson 1979, 241 Nr. 81; J. Raeder, Priene.

Funde aus einer griech. Stadt (1983) 36 Nr. 40.

¹² H. Winnefeld, in: Priene 1904, 358.

¹³ Berlin-Ost, Antikenslg. Misc. 8451; Neugebauer a. O. Anm. 7 Nr. 68.



Abb. 9 und 10. Tonstatuette aus Priene. Berlin-West, Antikenmuseum

als die grotesk-übersteigerte Karikatur eines graziös-durchrhythmisierten Tanzschrittes, wie ihn etwa eine ebenfalls aus Priene stammende, tanzende junge Dame zeigt (Abb. 11)¹⁴. Als häßlich und komisch muß auf den damaligen Betrachter an unserer Figur aber nicht nur die ungelente Haltung gewirkt haben: der groteske Eindruck wird noch verstärkt durch Merkmale wie die schiefe, unbeherrschte Mimik oder den betonten Kontrast zwischen dem prallen, unter dem Lendenschurz durchhängenden Bauch und den dünnen, zappelnden Beinen. Noch stärker markiert sind die grotesken Züge bei einer typologisch eng verwandten Figur aus Ras-el-Soda bei Alexandria¹⁵. Die Kleidung ist hier noch spärlicher, die Haltung noch stärker verrenkt, der Bauch noch unförmiger. Auch dieser Tanzende war – wie der aus Priene – mit einer Tānie geschmückt. Unmittelbar entsprechende Darstellungen gibt es auch im weiblichen Bereich. Zwei Tonstatuetten aus Smyrna mögen das veranschaulichen (Abb. 12. 13)¹⁶. Beide weisen eine ganz ähnliche Kombination aus Altersmerkmalen, abstoßen-

¹⁴ Berlin-West, Antikenmus. TC 8551; Priene 1904, 348 Abb. 410; Raeder a. O. 34 Nr. 2.

¹⁵ Alexandria Inv. 25857; A. Adriani, *AnnMus-Grec* 3, 1940–50, 32 Taf. 13, 12; Himmelmann

1983, 55 Taf. 18 a–c.

¹⁶ Paris, Louvre CA 768 und CA 4959; Mollard-Besques III 168 Nr. 1164. 1166.



Abb. 11. Tonstatuette aus Priene.
Berlin-West, Antikenmuseum

der Häßlichkeit und grotesker, dem bürgerlichen Comment kraß widersprechender Haltung auf.

Soweit die unpathologischen Grotesken. Doch kehren wir noch einmal zu den eigentlichen Krüppeln zurück. Der pathologische Sachverhalt ist bei ihnen jeweils mit eingehender, geradezu klinischer Genauigkeit erfaßt. Die anatomische Präzision geht so weit, daß sie aus moderner Perspektive nicht selten eindeutige Diagnosen ermöglicht. Es ist daher wohl kein Zufall, wenn die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit solchen Darstellungen aus medizinischer Perspektive erfolgte. Besonders starke Impulse gingen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts von der Pariser Salpêtrière unter der Leitung des großen Neurologen J. Charcot aus. An dem berühmten Krankenhaus geriet ganz nebenbei auch die Kunstgeschichte zum Gegenstand medizinischer Neugier. Die renommierte, von Charcot gegründete Hauszeitschrift »Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière« konzentrierte sich in erster Linie auf die fotografisch dokumentierte Darstellung klinischer Fälle; aber daneben wurde bisweilen auch nach dem Auftreten pathologischer Motive in der Kunst geforscht, und das Bildmaterial greift in solchen Fällen gelegentlich bis in die Antike zurück¹⁷. Charcot selber ist ebenfalls auf diesem Gebiet tätig gewesen und hat wenige Jahre vor seinem Tod ein umfangreiches Werk über Krüppel und Kranke in der Kunst vollendet¹⁸.

¹⁷ Vgl. etwa H. Meige, Les nains et les bossus dans l'art. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière 8, 1896, 161 ff.

¹⁸ J. M. Charcot — P. Richer, Les difformes et les malades dans l'art (1889).



Abb. 12 und 13. Tonstatuetten aus Smyrna. Paris, Louvre

Andere Ärzte betätigten sich als Sammler. Besonders gut dokumentiert ist die Tonfiguren-Sammlung eines seit 1882 in Kairo tätigen Arztes, von der später ein ausführlicher Katalog publiziert wurde¹⁹; darin erscheinen die Statuetten, wie es dem beruflichen Interesse des Sammlers entsprach, nach medizinischen Kriterien geordnet: die Diagnosen lauten auf Lepra, Pottches Übel Hydrokephalie, hemiplegische Paralyse, progressive Muskelatrophie und dergleichen mehr²⁰. Eine solche Betrachtungsweise hat sich freilich auch außerhalb medizinischer Fachkreise eingebürgert. So pflegen Archäologen, wenn sie entsprechendes Material bearbeiten, nicht selten heute noch als Ärzte zu dilettieren und mit Krankheitsbestimmungen aufzuwarten²¹. Solche Diagnosen sind aber mehr als ein reines Ordnungsprinzip, denn allzu leicht können sie den Betrachter dazu verleiten, auch bei den antiken Herstellern der Statuetten eine entsprechende Blickrichtung zu postulieren und deren Werke als »pathological studies of diseases«²² zu interpretieren. Naheliegend scheint es dann schließlich auch, das Aufkommen unserer Terrakotten mit dem gleichzeitigen Aufschwung der medizinischen Wissenschaft in Verbindung zu bringen, zumal Alexandria als einer der wichtigsten Fundplätze auch Sitz einer berühmten Ärzteschule gewesen ist²³.

Unklar bleibt bei einer solchen Interpretation allerdings die konkrete Funktion dieser Figürchen. Soll es sich vielleicht um Weihgeschenke von Kranken oder Genesenden handeln? Ein Vergleich mit gesicherten Patienten-Votiven²⁴ spricht eher dagegen: für diese gilt nämlich

¹⁹ P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet* (1921).

²⁰ Ebenda XIV ff. 161 ff.

²¹ Vgl. etwa Mollard-Besques III Nr. 1225. 1248. 1637. 1767. 1780. 1783. 1786. 1899.

²² R. A. Higgins, *Greek Terracottas* (1967) 112.

²³ A. Krug, *Heilkunst und Heilkult. Medizin in der Antike* (1985) 60 ff.

²⁴ W. D. Rouse, *Greek Votive Offerings* (1902) 210 ff.; U. Hausmann, *Kunst und Heilum* (1948) 34 f.; C. Roebuck, *Corinth XIV* (1951) 111 ff.; Krug a. O. 144.



Abb. 14 und 15. Bronzestatuette. München, Antikensammlungen

gerade umgekehrt, daß sie sich stets am gesunden Erscheinungsbild orientieren und jede Betonung pathologischer Merkmale unterlassen. Noch unwahrscheinlicher ist freilich die Annahme, daß die Statuetten von Ärzten verwendet worden sein könnten, etwa als didaktische Modelle. Ein derart professionelles Interesse an pathologischen Erscheinungen kann nur bei einer doch sehr kleinen Minderheit bestanden haben. Die massenhaft auftretenden Statuetten müssen sich aber an ein sehr viel breiteres, von ganz anderen Interessen geleitetes Publikum gewendet haben.

Ein weiteres, entscheidendes Gegenargument ergibt sich aus der Erscheinung der Figürchen selbst. Notwendige Bedingung für die medizinische Deutung wäre die Möglichkeit, zwischen Krüppeldarstellungen und unpathologischen Grotesken klar zu unterscheiden²⁵. Auf der einen Seite hätten wir dann karikaturistische Gestalten, deren groteske Häßlichkeit offenbar als belustigend empfunden wurde, auf der anderen Seite hingegen neutrale und gewissermaßen

²⁵ Für eine scharfe methodische Unterscheidung zwischen pathologischen und nicht-pathologischen Fi-

guren plädiert Stevenson 1979, 32 und passim; kritisch dazu Laubscher 1982, 70 f.

diagnostische Darstellungen von Krankheitsfällen. Indessen zeigt sich bald, daß es kaum möglich ist, zwischen den zwei Gruppen eine Grenze zu ziehen.

Betrachten wir zum Beispiel die Statuette eines Buckligen mit überdimensioniertem Glied, der in seiner Trunkenheit das Fragment einer zerbrochenen Weinamphora auf dem Kopf trägt (Abb. 14. 15)²⁶: trotz seinem Buckel wird er sich kaum als diagnostische Fallstudie interpretieren lassen — die komische Absicht ist hier unverkennbar. Nicht weniger heftig bewegt ist auch der Mann mit dem Wasserbruch (Abb. 8): auch er ist offensichtlich ein Tanzender. Sein Tanzschritt läßt die physische Deformität um so stärker in Erscheinung treten: der Wasserbruch ist demnach nicht als diagnostisches Merkmal, sondern als humoristische Pointe zu verstehen — nicht anders als die verrenkte Haltung und der Fettwanst der Tanzenden aus Priene und aus Ras-el-Soda (Abb. 9. 10). Ähnliches gilt auch für den vermeintlich medizinischen Verismus der Statuette eines hockenden Buckligen in Hamburg, dessen linke Hand mit dem übergroßen Phallos spielt (Abb. 16. 17)²⁷. Auch hier sollte der Kontrast zwischen obszöner Gebärde und kläglichem Mimik der verkrüppelten Gestalt eine eindeutig komische Note verleihen. Vor diesem Hintergrund schließlich wird auch die zuerst betrachtete Hildesheimer Terrakotta verständlich, deren drastisch geschildertes Elend auf uns erschütternd wirkt: vom antiken Betrachter muß sie indessen ganz ohne Zweifel als apartes Geloion empfunden worden sein.

Daß körperliche Mängel in der Antike im allgemeinen weniger Bedauern als Heiterkeit hervorriefen, bedarf kaum der Belege²⁸. So bemerkt etwa Cicero in *de oratore* ausdrücklich, daß Verunstaltung und physische Gebrechen einen glänzenden Stoff für Späße abgaben: *est etiam deformitatis et corporis vitiorum satis bella materies ad iocandum*²⁹. Es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade der Wasserbruch — bei den Terrakotten kein seltenes Merkmal³⁰ — als humoristisches Thema besonders beliebt gewesen ist: in einer spätantiken Witzesammlung, dem *Philologos*, ist etwa ein halbes Dutzend einschlägiger Pointen überliefert³¹. Im geselligen Verkehr unter Gleichgestellten gab es freilich Anstandsregeln, die solchen Spott zumindest einschränkten³². Aber in allen Fällen, wo Gleichrangigkeit nicht gegeben war, haben Krankheit und Mißgestalt in erster Linie stets Heiterkeit und Spott hervorgerufen. Vor diesem Hintergrund ist auch die notorische und für die römische Kaiserzeit mehrfach überlieferte Vorliebe für mißgestaltete Sklaven zu verstehen³³. Für Erwachsene und Kretins wurden in

²⁶ München, Antikenslg. Inv. 4317; R. Lullies, AA 1962, 631 Nr. 17.

²⁷ Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe Inv. 1949, 40; U. Jantzen JbHambKuSamml 3, 1958, 47 ff. Abb. 1–5; H. Hoffmann, AA 1960, 121 Nr. 35 Abb. 54–56; Himmelmann 1983, 59 f. 62 Taf. 45 (rechte Abb. seitenverkehrt) und 46. W. Hornbostel war so freundlich, die genaue Lage der linken Hand noch einmal zu überprüfen: sie liegt »mit geöffneter Fläche und abgespreiztem Daumen unter dem Phallos, freilich ohne ihn zu berühren« (Brief vom 14. 12. 1984).

²⁸ Vgl. etwa A. Dieterich, *Pulcinella* (1897) 36 ff.

²⁹ Cic. *De orat.* 2, 239.

³⁰ Der Befund ist nicht immer eindeutig, die Übergänge zwischen Wasserbruch und überdimensioniertem Geschlechtsteil sind fließend. Vgl. aber Mollard-Besques III Nr. 1204. 1209. 1215. 1224. 1242.

³¹ *Philogelos* § 113. 116–119. 252. 262; die Pointen sind nicht übermäßig originell: »ein Abderit, der spazieren ging, sah einen Bruchleidenden pinkeln und sagte: der wird gewiß bis zum Abend nicht auspinkeln« (§ 118, Übersetzung A. Thierfelder). Vgl. auch *Anthologia latina* 138 (Riese). Aus wissenschaftlicher Perspektive: Celsus, *de medicina* 7, 18.

³² Vgl. etwa Plut. *mor.* 633 b ff.

³³ Quint. *decl.* 298: »habent hoc quoque deliciae divitum, malunt quaerere omnia contra naturam; gratus est ille debilitate, ille ipsa infelicitate distorti corporis placet«. Vgl. W. A. Becker–H. Göll, *Gallus* (1881) 2. 148 ff.; K. F. Hermann–H. Blümner, *Lehrbuch der griechischen Privatalterthümer* (1882) 502 ff.; J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer*² I (1886) 152 f.; L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*¹⁰ II (1922) 372; IV (1921) 2 f.



Abb. 16 und 17. Bronzestatuette. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Rom auf einem Spezialmarkt nicht selten Liebhaberpreise gezahlt³⁴. Sklaven dieser Art waren wohl für keine praktische Tätigkeit geeignet; um so größer scheint ihr Unterhaltungswert gewesen zu sein. Soweit die römischen Verhältnisse; es besteht keinerlei Anlaß anzunehmen, daß die allgemeine Einstellung gegenüber physischen und psychischen Defekten im Hellenismus eine wesentlich andere gewesen sei.

Die exakten Krankheitsdiagnosen, die von medizinischer Seite immer wieder und oft mit eindrucklichen Ergebnissen an den Krüppelfigürchen vorgenommen worden sind, liefern uns einen aufschlußreichen Gradmesser für den akribischen Realismus dieser Kunst. Es ist ein Realismus, in dem sich eine starke Vorliebe für das Absonderliche und Extreme artikuliert: die Darstellungen schöpfen in der Regel das Äußerste aus, was an pathologischer Mißgestalt überhaupt möglich ist. Dazu kommt aber noch eine erstaunliche Aufmerksamkeit für das Detail, die mit nahtlicher Genauigkeit jeder Einzelheit der organischen Erscheinung nachspürt. Beides kommt dem modernen ärztlichen Diagnostiker zugute: doch führt keine seiner Diagnosen zu einer Antwort auf die Frage nach Funktion und Bedeutung der Statuetten. Es gibt dazu bis heute drei hauptsächliche Interpretationsvorschläge.

Die erste These stammt von A. Wace, der 1903 von einer Überlieferung bei den Lexikographen Phrynichos und Pollux ausging³⁵. Zur Abwendung des bösen Blicks benutzte man nach Phrynichos eine besondere Sorte von Amuletten, sogenannte Baskania: menschenartige, aber

³⁴ Plut. mor. 520c; vgl. auch Mart. 8, 13: »morio dictus erat: viginti milibus emi. Redde mihi nummos, Gargiliane: sapit«. Die Preisangabe von zwanzigtausend Sesterzen mag übertrieben sein; aber der Witz wäre gegenstandslos (was bei Martial

nicht anzunehmen ist), wenn für Kretins nicht tatsächlich überhöhte Preise gezahlt worden wäre.

³⁵ A. J. B. Wace, Grotesques and the Evil Eye, in: BSA 10, 1903/04, 103ff. mit Verweis auf Phryn. 68 (Rutherford) und Poll. 7, 108.

mißgestaltete Figürchen, die von Pollux zusätzlich als *Geloia* bezeichnet werden. Tatsächlich ist die übelabwehrende Wirkung bestimmter physischer Anomalien wie Buckel und übergroßer Phallos auch sonst gut überliefert³⁶, und beide Merkmale sind in unserer Gattung häufig vertreten. Dennoch scheint es kaum möglich, sämtliche Statuetten dieser Art einfach als apotropäische *Baskania* zu interpretieren. Denn wie steht es dann mit den zahlreichen Groteskfiguren, die mit den Krüppeldarstellungen, wie wir gesehen haben, unmittelbar verwandt sind und zwar komische Gebärden vollführen, aber keinerlei körperliche Abnormitäten aufweisen? Unklar bleibt auch, warum so viele Krüppel festlich geschmückt und als Tänzer dargestellt sind, denn von solcher Festlichkeit ist bei den *Baskania* keine Rede.

Die zweite These stammt von G. Richter, die 1913 eine scharfe Gegenposition zu Wace bezog³⁷. Sie bestritt jegliche apotropäische Funktion der Grotesken und interpretierte diese insgesamt als Darstellung von Mimos-Schauspielern in unmittelbarer Analogie zu den Komödien-Schauspielern, die unter den Terrakotten zahlreich vertreten sind und dementsprechend beliebt gewesen sein müssen. Allerdings sind Komödienspieler an ihren Masken stets eindeutig zu erkennen. Bei Mimos-Spielern, die unmaskiert auftraten³⁸, verfügen wir dagegen über kein so unmißverständliches Identifizierungskriterium. Auf der Suche nach einem solchen verweist Richter auf Übereinstimmungen zwischen dem Erscheinungsbild der Groteskstatuetten und Äußerungen über Mimos-Darsteller bei Cicero³⁹. Doch scheint die Parallele kaum schlagend. Cicero erwähnt Grimassen und obszöne Gebärden der Mimos-Spieler als Beispiel für eine Art des Auftretens, die zum Lachen reizt, dabei aber allzu ordinäre Mittel einsetzt und von einem guten Redner gemieden werden sollte. Aber nicht alles, was lächerlich und unanständig erscheint, ist aus diesem Grund schon dem Mimos zuzuordnen. Die Übereinstimmung zwischen Ciceros beiläufigen Bemerkungen und den Statuetten ist viel zu allgemein, als daß sie beweiskräftig sein könnte. Höchst unwahrscheinlich ist die theatralische Deutung schließlich bei völlig invaliden Figuren. Am Boden kauernde Krüppel wie die in Hildesheim oder Berlin (Abb. 1–4) sind mit ihren kümmerlichen, unkoordinierten Bewegungen offensichtlich nicht als Mimen, sondern als Bettler zu interpretieren.

Beide Thesen – sowohl die apotropäische wie auch die theatralische – decken, wie es scheint, Teilaspekte ab. Man wird den Glauben an die übelabwehrende Wirksamkeit von Phallos und Buckel ebensowenig bezweifeln wie die Tatsache, daß gelegentlich Mimenspieler dargestellt gewesen sein könnten. Keine der beiden Interpretationen reicht aber aus, um Funktion und Bedeutung der Gattung zu erklären.

Einen entscheidenden Schritt, um diesen Engpaß zu überwinden, hat vor einigen Jahren H. P. Laubscher getan. In seinen Untersuchungen zur hellenistischen Genreplastik geht er davon aus, daß in den Grotesken sicherlich keine Mitglieder der gehobenen Gesellschaft

³⁶ O. Jahn, Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten, in: *AbhLeipzig* 7, 1885, 28 ff.; *RE* XIX (1938) 1733 ff. s. v. Phallos als Amulett (H. Herter); D. Levi, The Evil Eye and the Lucky Hunchback, in: *Antioch on the Orontes III* (1941) 220 ff.; Stevenson 1979, 39 ff. Vgl. auch *Vita Aesopi* 3, 12, 2: als die Mitsklaven zum erstenmal den buckligen Aesop sehen, meinen sie, er sei wohl als *Baskanion* für das Sklaven-Emporium angekauft worden.

³⁷ G. M. A. Richter, Grotesques and the Mime, in: *AJA* 17, 1913, 149 ff.; Stevenson 1979, 58 ff.

³⁸ *Ath.* 452 f.; vgl. auch die Tonlampe mit der inschriftlich gesicherten Darstellung von drei *Mimologi*: C. Watzinger, *AM* 26, 1901, 1 ff. Taf. 1.

³⁹ *Cic.*, *De orat.* 2, 242. 251 f.; von einer «general deformity» der Mimen (Richter a. O. 154) ist bei Cicero allerdings nicht die Rede: seine Erwähnung der *vitia corporis* ebenda 2, 239 gehört in einen anderen Zusammenhang und hat mit dem Mimenspiel nichts zu tun. Zum Aussehen der Mimen vgl. auch *RE* XV 1 (1932) 1747 f. s. v. Mimos (Wüst). Die Grenze zu den *Gelotopoioi* bleibt fließend: vgl. unten Anm. 63.

dargestellt sind, sondern umgekehrt Unterprivilegierte und Angehörige sozialer Randgruppen: »Sklaven, Straßenhändler, Schauspieler, Tänzer, Musikanten, Akrobaten und Bettler«⁴⁰. Daraus entwickelt er die These, daß die »Käufer solcher Statuetten die bildliche Karikierung von Menschen der niedrigsten sozialen Stufe als ein Vehikel nutzen, um sich gesellschaftlich gegen sie abzusetzen«⁴¹. Zu dieser Funktion paßt nach Laubscher nicht nur die durchgehend negative und diskriminierende Charakterisierung der Dargestellten, sondern auch eine auf den ersten Blick erstaunliche Einzelheit: viele der Grotesken tragen auf dem Haupt Binden oder Kränze — einen festlichen Schmuck, wie man ihn sowohl bei öffentlichen wie auch bei privaten Feierlichkeiten zu tragen pflegte⁴². Dabei handelt es sich keineswegs um zufällige, sporadische Attribute: Kränze und Binden gehören beinahe zur normalen Ausstattung unserer Figuren. Zwischen den lächerlichen Physiognomien und dem seiner Meinung nach gänzlich unangemessen wirkenden festlichen Putz sieht Laubscher einen Kontrast, der erhöhte Heiterkeit erregen mußte. »Der Betrachter konnte die feiertägliche Bekränzung solcher Gestalten nur als groteske Maskerade empfinden. Vielleicht sah er aber in ihr noch mehr: eine Anmaßung, die Usurpation eines Privilegs, das allein den oberen Schichten zustand, da nur sie über Muße als notwendige Voraussetzung zum Feiern verfügten«⁴³.

Die Vorteile dieser eher soziologisch gestimmten Interpretation gegenüber den herkömmlichen apotropäischen und theatralischen Deutungsversuchen liegen auf der Hand. Dennoch läßt auch sie einige Probleme offen. Hatten die Käufer der Statuetten es denn tatsächlich nötig, auf karikierende Figürchen zurückzugreifen, um sich von den Dargestellten — in ihren Augen ohnehin elendes Lumpenpack — abzugrenzen? War eine solche Abgrenzung durch die konkrete Lebenssituation für sie nicht selbstverständlich und immer schon gegeben? Wenn diese Abgrenzung aber selbstverständlich und über jeden Zweifel erhaben war, konnten die wohlhabenden Käufer sich Bettler und Straßengesindel als Usurpatoren ihrer Privilegien überhaupt vorstellen? Mußte ihnen eine solche Vorstellung nicht von vornherein absurd und abwegig erscheinen? Ganz und gar Abwegiges kann aber schwerlich Zielpunkt verbreiteter Spottgelüste sein. In einer bestimmten Rolle karikiert wird nur derjenige, der in dieser Rolle bis zu einem gewissen Punkt auch ernstgenommen wird. Beim Bettler als Usurpator scheint das kaum vorstellbar. Dazu kommt, daß sich die Beliebtheit unserer Krüppel- und Groteskfiguren ja schwerlich nur aus negativen Elementen ergeben haben kann; in den Augen ihres Publikums müssen sie notwendigerweise auch eine positive Bedeutung gehabt haben, die unmittelbar zu bejahen und mit anerkannten Wertvorstellungen in Beziehung zu bringen war.

Auf der Suche nach einer positiven Bedeutung scheint es sinnvoll, sich das örtliche Milieu zu vergegenwärtigen, in dem die Figuren ursprünglich verwendet worden sind. Die große Mehrzahl der Statuetten stammt nicht aus systematischen Grabungen: entsprechend wenig ist über die Fundumstände bekannt. Immerhin scheinen sie in der Regel nicht in Heiligtümern oder Nekropolen, sondern im städtischen Wohngebiet gefunden worden zu sein. Das gilt für ägyptische Terrakotten⁴⁴ ebenso wie für jene aus Smyrna⁴⁵. Bestätigt wird dies durch den

⁴⁰ Laubscher 1982, 70.

⁴¹ Laubscher 1982, 75.

⁴² M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 63 ff.

⁴³ Laubscher 1982, 77.

⁴⁴ E. Breccia, *Terrecotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria* (1930) 19. Unsicher und problematisch ist die Interpretation des Fundkomplexes von Ras-el-Soda: A. Adriani, *AnnMus-*

Grec 3, 1940–50, 28 ff.; Himmelman 1983, 48.

⁴⁵ F. Regnault, *Les terres cuites de Smyrne*, in: *Revue encyclopédique Larousse* 10, 1900, 589 f.; F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten I* (1903) S. LXVIII f., A. Laumonier, *BCH* 70, 1946, 317 f. Anders R. A. Higgins, *Greek Terracottas* (1967) 110, der — ohne Argumente zu nennen — eher für die Herkunft aus einem Heiligtum plädiert.

eindeutigen Grabungsfund der Terrakotten von Priene⁴⁶: auch hier stammen die Grotesken ausschließlich aus den Wohnhäusern der Stadt. Besonders reich ausgestattet ist in den Häusern von Priene stets der Andron, der repräsentative Raum, in dem Gäste empfangen und Feste gefeiert wurden⁴⁷. Zur Dekoration dieser Räume gehören Terrakotten unterschiedlichster Art: Aphroditen, Eroten, mythologische Wesen wie Satyrn und Kentauren, schöne Tänzerinnen und schließlich auch unsere Grotesken. Es ist also zu fragen: was haben gesellschaftliche Außenseiter, was haben Krüppel und Bettler als Feierende im Festraum hellenistischer Häuser zu suchen? Wird hier nichts anderes als Spott getrieben über Menschen, denen das Feiern gar nicht zusteht? Oder gibt es für ihre Anwesenheit an diesem Ort nicht doch andere und näherliegende Gründe?

Um diese Frage zu klären, möchte ich zunächst von den Bettlern ausgehen⁴⁸. Denn Bettler sind meines Erachtens nicht nur die am Boden kauernenden Gestalten, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit auch viele der übrigen Krüppelfiguren. Krüppel, die auf Grund ihrer physischen Behinderung zu keiner Arbeit taugen, sind zu allen Zeiten unter den Bettlern erstens realiter häufig vertreten, zweitens darüber hinaus aber auch optisch besonders auffällig. Das wird auch in der antiken Mittelmeerwelt nicht anders gewesen sein. Ein prägnantes Zeugnis hierfür ist eine *controversia* des älteren Seneca⁴⁹; darin wird der fingierte Fall eines Mannes besprochen, der davon lebt, daß er ausgesetzte Kinder aufnimmt, sie verstümmelt und sie dann dazu zwingt, für ihn betteln zu gehen. Dieses Beispiel, aus dem Seneca eine bestimmte juristische Problematik entwickelt⁵⁰, genügt, um zu zeigen, daß die Chancen eines Bettlers durch physische Deformität offensichtlich erhöht wurden. Krüppel, die auf Grund einer eklatanten physischen Behinderung zu keiner Arbeit taugten⁵¹, werden also auch in der Antike häufig als Bettler ihr Leben gefristet haben.

Gegen diese Identifizierung der Krüppel als Bettler könnte man einwenden, daß viele von ihnen als Tanzende dargestellt sind und daß tanzende Bettler nicht besonders plausibel seien. Aber gerade dies gilt für die Antike nicht. Aufschlußreich hierfür ist eine beiläufige Bemerkung in der aristotelischen Rhetorik. Man singt und tanzt vor Freude, heißt es da, aber nicht jeder, der singt und tanzt, ist deswegen schon glücklich, wie man an den Bettlern (*πτῶχοι*) sieht, die in den Heiligtümern singen und tanzen⁵². Der tanzende Bettler muß demnach eine ganz geläufige Erscheinung gewesen sein. Der Grund dafür liegt auf der Hand. Bettler finden sich dort ein, wo sie viele und besonders freigiebige Menschen erwarten können. Daher ihre Anwesenheit bei öffentlichen Festen; sie beteiligen sich dort an der allgemeinen Freude und

⁴⁶ Priene 1904, 329 ff. vor allem 357 ff.

⁴⁷ Raeder, Priene (s. o. Anm. 11) (1983) 22 ff. Allgemein zu Funktion und Ausstattung der Andrones in griechischen Häusern: W. Hoepfner – L. Schwandner, Wohnen in der klassischen Polis I (1986) 18. 57 f. 70. 178 f. 271 f.

⁴⁸ Dazu und zum Folgenden Bolkenstein 1939, 202 ff. Vgl. auch Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament VI (1959) 855 ff s. v. *πτῶχος*; P. Veyne, *Le pain et le cirque* (1976) 55 ff.

⁴⁹ Sen. contr. 10, 4; dazu M. Schmidt, *Hephaistos* 5/6, 1983/84, 145. 147 f.

⁵⁰ Die Kontroverse dreht sich um die Frage, ob der Mann durch sein Handeln die *res publica* schädige: es geht folglich nicht um ein menschenrechtliches, sondern um ein staatsrechtliches Problem.

⁵¹ Zu den Untauglichen gehören auch und vor allem die Blinden. Entsprechend häufig müssen blinde Bettler gewesen sein. Aristoph., Pl. 665 f.; Juv. 1, 4, 115–118; Mart. 4, 30; Diog. Laert. 6, 56; *Anthologia Graeca* 9, 11–13; vgl. auch Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament 8 (1969) 272. 279. 282. 287 s. v. *τυφλός*. Unter den Statuetten sind Darstellungen von Blinden, soweit ich sehe, nicht vertreten (in krassem Gegensatz zur Bettler-Ikonographie der Neuzeit!). Der Grund dürfte darin liegen, daß Blindheit nicht zu den komisch-häßlichen Gebrechen zählt, sondern als Attribut von Sehern und Dichtern ideologisch in eine höhere Sphäre gehört.

⁵² Aristot. rhet. 1401 b 25.

versuchen einen bescheidenen Gewinn daraus zu ziehen. Auch die verkrüppelten Kinder in Senecas juristischer Fallstudie werden von Hochzeiten und religiösen Feierlichkeiten angezogen⁵³. Ganz ähnlich wird der Bettler aber schon in der Odyssee geschildert: als einer, den es vom Land in die Stadt zieht und der dort am ehesten die Häuser der Vornehmen aufsucht, wo es Speise und Trank im Überfluß gibt. So spricht auch der als Bettler verkleidete Odysseus zu Eumaios: »In der Stadt dann treibe ich mich selber / weil ich ja muß, herum, ob ein Brot, einen Becher / mir mancher bietet ... könnte mich sogar zu den haltlosen Freiern gesellen / ob sie Speise mir gäben: sie haben ja endlos zu essen«⁵⁴. Ebenfalls in archaische Zeit gehört ein Fragment des Asios mit der Beschreibung eines Bettlers: lahm und uralt — die beiden Merkmale wirken hier schon wie ein Topos — taucht er uneingeladen bei einem Hochzeitsmahl auf, vom Duft gebratenen Fleisches angezogen⁵⁵.

Bettler als ungebetene Gäste hat es in der Antike wohl zu allen Zeiten gegeben, doch war ihre Häufigkeit im Laufe der Zeit starken Schwankungen unterworfen. Im klassischen Athen muß sie äußerst gering gewesen sein. Die Besoldung der Volksversammlung und der Gerichte kam breiten Bevölkerungsschichten zugute⁵⁶. Kriegsinvaliden und Arbeitsunfähige erhielten von der öffentlichen Hand eine Unterstützung, die dem Existenzminimum entsprach⁵⁷. Bei Isokrates hören wir, daß es in der guten alten Zeit des 5. Jhs. überhaupt keine Bettler gegeben habe; Isokrates faßt ihr Auftreten, das er als neuere Erscheinung beklagt, als eine Schande für die Polis auf, denn diese habe eigentlich die Pflicht, für jeden bedürftigen Bürger zu sorgen⁵⁸.

Größte Verbreitung muß das Bettelwesen hingegen in hellenistischer Zeit erhalten haben⁵⁹. Diese Entwicklung wurde durch verschiedene Faktoren gefördert. Andauernde Kriegswirren und hoher Steuerdruck führten zu einer Landflucht, die bereits von den Zeitgenossen als akutes Problem empfunden wurde⁶⁰. Vielen, die auf dem Land keine Unterhaltungsmöglichkeit mehr hatten, erschienen die gleichzeitig aufblühenden Städte als lockendes Ziel. Der breite Zustrom an Entwurzelten und Vertriebenen wurde dort aber weder durch eine öffentliche Armenpflege noch durch private Solidarität mehr aufgefangen: zusammenhängende Verwandtschaftsgruppen, die ein gewisses Ausmaß an gegenseitiger Hilfe hätten bieten können, spielten in der überaus mobilen, häufig internationalen Bevölkerung hellenistischer Handelszentren kaum eine Rolle. Alles zusammen wird zur Entstehung einer Art von antikem Lumpenproletariat geführt haben, wie es frühere Zeiten kaum gekannt haben dürften.

Am anderen Ende des gesellschaftlichen Spektrums entwickelte sich in den hellenistischen Städten eine solide und breite Schicht von Landbesitzern, Unternehmern und Kaufleuten⁶¹. Es war eben diese neue, wohlhabende Stadtbevölkerung, die rasch kostspielige Lebensgewohn-

⁵³ Sen. contr. 10, 4, 8.

⁵⁴ Hom. Od. 15, 311 ff. (Übersetzung A. Weiher); man denke auch an den Bettler Iros: ebenda 18, 1 ff., dazu Bolkenstein 1939, 204, der in Iros einen Vorläufer des späteren Parasiten sieht. Für die allgemeine Einstellung zu Bettlern nicht sehr charakteristisch scheinen mir die schönen, an Odysseus gerichteten Worte der Nausikaa zu sein, alle Fremden und Bettler seien von Zeus (6, 207 f.): mit der jüdisch-christlichen Vorstellung, wonach der Bettler in besonderer Nähe zu Gott steht, hat dies nichts zu tun; vgl. dazu Bolkenstein 1939, 177 ff.

⁵⁵ Athen. 125 d = PLG II, 23.

⁵⁶ A. Boeckh, Die Staatshaushaltung der Athener³

(1886) 287 ff.; Bolkenstein 1939, 267 ff. Vgl. aber auch A. H. M. Jones, Athenian Democracy (1957) 17 f.

⁵⁷ Boeckh a. O. 308 ff.; Bolkenstein 1939, 273 ff.; A. R. Hands, Charities and Social Aid in Greece and Rome (1968) 137 f.

⁵⁸ Isokr. 7, 83.

⁵⁹ Bolkenstein 1939, 208 f.

⁶⁰ M. Rostovtzeff, Die hellenistische Welt (1955) 513. 708. 715 f. 1324.

⁶¹ Rostovtzeff, ebenda 888 ff., wo für diese Gruppe der in mancher Hinsicht erhellende, letztlich aber doch mißverständliche Begriff 'Bourgeoisie' verwendet wird.

heiten und einen teuren Geschmack entwickelte. Teurer Geschmack und aufwendige Lebensform aber traten vor allem bei Festen in Erscheinung. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht ein bei Athenaios überlieferter Brief aus frühhellenistischer Zeit mit der ausführlichen Beschreibung eines Gastmahls im Hause eines reichen Makedonen⁶². Das Angebot an Speisen und Trank, das auch den Sklaven der Gäste zugute kommt, ist überwältigend. Jeder erhält als Geschenk das silberne Geschirr, aus dem er gegessen und getrunken hat, und goldene Kränze, die als Schmuck gereicht worden sind. Als alle schon nicht mehr nüchtern sind, treten Sänger und leicht bekleidete Tänzerinnen auf, noch später ithyphallische Springer und Clowns sowie nackte Akrobatinnen, die Feuer speien und zwischen aufgesteckten Schwertern Kopfsprünge vollführen. Höhepunkt und Ende der Attraktionen bildet aber der Auftritt eines Gelotopoios, der mit seinen Witzen alle zum Lachen bringt und schließlich mit seiner über achtzigjährigen Frau einen Tanz zum Besten gibt⁶³. Das Erscheinungsbild solcher Gelotopoioi läßt sich weiter präzisieren. Derselbe Athenaios vergleicht ihr Auftreten mit demjenigen von Affen⁶⁴. Lukian bezeichnet sie als geschoren und mißgestaltet⁶⁵. Nicht selten werden Krüppel darunter gewesen sein: von Aesop, dem klassischen Beispiel des geistreichen Krüppels, hieß es, daß er nach seinem Tod als Gelotopoios beim Schmaus der Seligen aufgetreten sei⁶⁶.

Vor diesem Hintergrund ergeben sich unmittelbare Konsequenzen für die Interpretation unserer Figürchen. Sie wenden sich an dasselbe wohlhabende Publikum, das sich bei festlichen Gelegenheiten durch groteske Spaßmacher unterhalten ließ. Auch unter den Terrakotten finden wir alte Frauen in grotesken Tanzhaltungen und kahlgeschorene Krüppel, manche offensichtlich betrunken, viele festlich geschmückt. Zwischen ungeladenen Bettlern und bestellten Gelotopoioi läßt sich in der künstlerischen Darstellung ebensowenig eine klare Trennung ziehen wie in der damaligen Wirklichkeit: die Übergänge zwischen dem bettelnden Krüppel und dem mehr oder weniger professionellen Spaßmacher werden auch realiter fließend gewesen sein. Beide werden bei Festen nur selten gefehlt haben. Gerade in Anbetracht der geringen Trennung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, wie sie für die Gesellschaft dieser Zeit charakteristisch war, dürfte die Anwesenheit von Bettlern bei festlichen Anlässen auch im privaten Rahmen eher die Regel gewesen sein. Diese reale Anwesenheit ist die erste Voraussetzung dafür, daß wir feiernde Bettler so häufig dargestellt finden: nicht als Usurpatoren, sondern als selbstverständliche Begleiterscheinung im festlichen Milieu.

Dazu kommt aber noch ein weiteres Moment. Wenn der Bettler sich vor allem dort aufhält, wo Luxus und Freigebigkeit zu erwarten sind, so kann er gerade aus diesem Grund in den Augen der *leisure class* zu einem Prestigezeichen werden. Die Anwesenheit von Bettlern ist unmißverständliches Zeichen für den an einem Ort herrschenden Überfluß. Dies gilt um so mehr, als der Überfluß ja durch verschwenderischen, zur Schau getragenen Konsum dokumentiert wird. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn bei dem makedonischen Fest, von dem Athenaios berichtet, nicht nur die Gäste, sondern auch deren Sklaven bewirtet werden⁶⁷. Ähnlich zählt aber auch schon Aristophanes unter den guten Dingen, die zu einem gelungenen Fest gehören, auch umgestürzte Weinkrüge und eine betrunkene Sklavin auf⁶⁸. Der festliche Überfluß wird erst dann wirklich offenkundig, wenn er in Verschwendung umschlägt und auch jenen zugute kommt, die normalerweise von ihm ausgeschlossen sind. Zwischen den betrunkenen Sklaven aber und unseren gelegentlich ebenso betrunkenen, festlich bekränzten

⁶² Athen. 128 c ff.

⁶³ Ebenda 130 c. Dazu und zum Folgenden vgl. RE VII 1 (1910) 1019 ff. s. v. Gelotopoioi (Maas); RE XVIII 4 (1949) 1381 ff. s. v. Parasitos (Hug).

⁶⁴ Athen. 613 d.

⁶⁵ Lukian. Symp. 18; vgl. Artem. 1, 22.

⁶⁶ Lukian. ver. hist. 2, 18.

⁶⁷ Athen. 128 d. e; 129 e.

⁶⁸ Aristoph. pax 537.



Abb. 18. Tonstatuette aus Smyrna. Paris, Louvre

Bettlern besteht eine unmittelbare Verwandtschaft. Ob Sklaven oder Bettler dargestellt sind, läßt sich in vielen Fällen kaum entscheiden: aber vor dem skizzierten Hintergrund verliert die Unterscheidung weitgehend ihre Bedeutung. Auch wenn es sich gelegentlich um Sklaven handelt, so sind offensichtlich doch keine tüchtigen Arbeitskräfte gemeint. Ob Sklaven oder Bettler — entscheidend ist ihre Teilhabe am Fest und an einem prassenden, ostentativ zur Schau gestellten Überfluß, ohne den das Fest eben kein Fest wäre⁶⁹. Das Phänomen läßt sich vielleicht am besten beschreiben mit Th. Veblens klassischem Terminus: als conspicuous consumption⁷⁰.

Dies führt zu einem letzten Punkt. In einer Kultur, in der nicht Arbeit, sondern Muße und Besitz zentrale Wertvorstellungen sind, kommt dem Bettler zwangsläufig eine Zwitterstellung zu. Sein wesentliches Charakteristikum besteht ja darin, daß er nicht arbeitet⁷¹. Gerade weil er bei allem Elend doch in Muße lebt, ist ihm die Teilnahme an den Festen der müßigen Plousioi von vornherein angemessen. Zugleich fehlt ihm aber auch alles, was der vornehmen Muße Form und Inhalt gibt. So singt und tanzt er nicht nur, wie es bei Aristoteles heißt, ohne glücklich zu sein, sondern auch, ohne es zu können. Der Häßlichkeit seiner körperlichen Erscheinung entspricht der groteske Charakter von allem, was er tut. So wird er auch in den Terrakotten geschildert. Weingenuß, wie er bei der Feier selbstverständlich ist, verhilft ihm

⁶⁹ Vgl. Lukian. par. 58: selbst der reichste Mann scheint ein Bettler zu sein, wenn er allein und ohne Parasiten speisen muß.

⁷⁰ Th. Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (1899) Kap. 4.

⁷¹ In diesem Sinn wird im Griechischen meistens sehr genau unterschieden zwischen dem Armen (πένυς)

und dem Bettler (πτωχός): arm ist jeder, der für seinen Lebensunterhalt auf die eigene Arbeit angewiesen ist; der Bettler hingegen lebt im Elend, aber ohne zu arbeiten. Dazu Bolkenstein 1939, 181 ff.; Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament 6 (1959) 886 f.

nicht zu einem gepflegten Rausch, sondern macht ihn zum unbeherrschten, häufig ithyphallischen Kretin (Abb. 18)⁷². Er versucht sich als Tänzer, aber auch hier gelingen ihm nur groteske Verrenkungen. Die Käufer solcher Statuetten müssen in diesen das erheiternde Gegenbild zu ihrer eigenen Lebensform gesehen haben: im Spott über Krüppel und Bettler versicherten sie sich ihres eigenen Glücks und Wohlbefindens.

Heiterkeit und Spott verbinden sich freilich mit Neugierde, Nahtsicht und gesteigerter Aufmerksamkeit. Die Faszination, mit der man auf Verkrüppelte und Mißgestalten blickt, kennt offensichtlich kein Mitleid, ist aber ebensowenig nur ästhetischer Natur. Der Krüppel ist nicht — oder zumindest nicht nur — ein beschädigter und in seinen Möglichkeiten drastisch reduzierter Mensch, sondern auch und vor allem ein fremdes, grundsätzlich andersartiges Wesen: sein entstellter Körper macht ihn zum halben Kobold und gibt ihm Anteil an jenen zwielichtigen Grenzbereichen, wo das Menschliche seine Form und Gestalt verliert, wo auch Mischwesen und Dämonen nicht mehr fern sind. Die Komik der Krüppel in den Augen des antiken Betrachters ist für uns nicht zuletzt deshalb so schwer zu ergründen, weil es eine Komik ist, die auch am Göttlichen teilhat: wie umgekehrt zu einem Gott wie Hephaistos eine verkrüppelte, zum Lachen reizende Gestalt gehören kann⁷³.

Die wesentliche Bedeutung der hellenistischen Krüppel-Statuetten ergibt sich somit aus ihrer doppelten Funktion als Prestigezeichen und Gegenbilder. Zu diesem einfachen Ergebnis sind wir über manche Umwege gelangt: die Statuetten haben der Forschung eigentümliche Verständnisschwierigkeiten bereitet. Das liegt weniger an einer vermeintlichen Komplexität des Gegenstandes als an dessen elementarer Fremdartigkeit im Verhältnis zu vergleichbaren Phänomenen der Neuzeit⁷⁴: zu Phänomenen, die, eben weil sie uns geläufiger sind, immer schon unsere Erwartungen prägen. Schon der Begriff 'Bettler' ist ja unvermeidlicherweise mit einem typisch neuzeitlichen Vorstellungskomplex verbunden, den abzustreiten weder möglich noch wünschenswert wäre. Eben deshalb aber muß er zur Sprache gebracht werden. Denn erst, wenn wir über ihn Klarheit gewinnen, kann er, als Folie verwendet, dazu dienen, die Eigenart des antiken Phänomens um so deutlicher in Erscheinung treten zu lassen.

Als Ausgangspunkt mag ein holländisches Gemälde aus den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts dienen. Das Bild von Jacob Ochtervelt zeigt zwei musizierende Bettler an der Eingangstüre zu einer vornehmen Wohnung (Abb. 19)⁷⁵. Die Dame des Hauses hält links schon einige Münzen für sie bereit; das Almosen wird aber charakteristischerweise nicht von ihr selbst, sondern von dem kleinen Mädchen übergeben werden. Damit soll das Kind im Sinne einer christlichen Erziehung zur Barmherzigkeit angeleitet werden. Der erzieherische Effekt geht aber noch darüber hinaus. Mit den beiden Bettlern wird dem Mädchen zugleich ein warnendes

⁷² Terrakottastatue aus Smyrna: Paris, Louvre CA 5190; Mollard-Besques III 170 Nr. 1183.

⁷³ Hom. Il. 1, 599. Eine Untersuchung, die sich dieses Lachen zum Thema machte, würde auf erhebliche methodische Schwierigkeiten stoßen. Sprachliche Bedeutungen sind — unzulänglich, aber doch — übersetzbar. Dem Lachenden hingegen verschlägt es die Sprache: gerade in seiner unsprachlichen Eigenart entzieht sich das Lachen auch jeder Übersetzung. Kaum etwas ist in seiner Exotik so schwer zu verstehen wie das Lachen einer fremden Kultur.

Über dessen spezifische Qualität ist am ehesten dadurch etwas zu erfahren, daß man das Spektrum des Lächerlichen abzustecken versucht.

⁷⁴ Eine vergleichbare Problematik ergibt sich bei den Darstellungen tanzender oder gelagerter Knochenmänner: K. M. Dunbabin, *Sic erimus cuncti*, in: *JdI* 101, 1986, 185 ff.

⁷⁵ Saint Louis, The Saint Louis Art Museum 162. 1928; S. D. Kuretzky, *The Paintings of Jacob Ochtervelt* (1979) 35. 63 Kat.Nr. 24 Abb. 122.



Abb. 19. Jacob Ochtervelt, Bettelmusikanten. Saint Louis Art Museum

moralisches Beispiel vor Augen geführt: in solches Elend kann der Mensch geraten, wenn er nicht brav, tüchtig und fleißig bleibt. Dieser exemplarische Charakter des Bettlers setzt voraus, daß Bürger und Bettler überhaupt gesellschaftlich kommensurable Figuren sind: eine Voraussetzung, die keineswegs selbstverständlich ist. In der Antike schienen Wohlhabende und Bettler sich geradezu anthropologisch voneinander zu unterscheiden, durch körperliche Erscheinung ebenso wie durch das Verhalten. Der Maler des 17. Jahrhunderts zeigt keine unüberbrückbare Distanz, sondern fließende Übergänge. Dementsprechend legen seine Bettler – in krassem Gegensatz zu den antiken Darstellungen – auch ein freundlich-unterwürfiges Verhalten an den Tag, das in seiner melancholischen Sanftheit ganz und gar bürgerlichen Anstandsregeln entspricht. Diese relative Nähe wird auf einer anderen Ebene kompensiert durch eine klare Distanzierung. Innen- und Außenraum werden durch eine deutliche Schwelle getrennt, die gleichzeitig auch die Kluft zwischen den Klassen betont. Das bürgerliche Interieur wird als eine in prunkender Sauberkeit glitzernde Welt präsentiert, in der für Straßengesindel offensichtlich kein Platz mehr ist. Der Raum, wo Bürger und Bettler gemeinsam Feste feiern konnten, existiert hier nicht mehr.

Ochtervelts Bild ist gerade in seiner Ambivalenz ein charakteristisches Beispiel für jenen Komplex unterschiedlicher und zum Teil widersprüchlicher Vorstellungen, die sich mit der

neuzeitlichen Gestalt des Bettlers verbinden. Aus diesem Vorstellungskomplex möchte ich abschließend nur versuchen, drei Schwerpunkte anzudeuten, bei denen die Gegensätzlichkeit antiker und neuzeitlicher Verhältnisse besonders deutlich werden mag⁷⁶.

Erstens. Der Bettler, der in der Antike als Wahrzeichen für verschwenderischen Konsum fungiert, ist in der Neuzeit in erster Linie Empfänger von Almosen. Als solcher erscheint er seit dem späten Mittelalter auch in der Ikonographie. So wird etwa die heilige Elisabeth in der Regel von einem kleinen Krüppel begleitet, dem sie das Bettelbrot reicht (Abb. 20)⁷⁷. Hier soll nicht Überfluß zur Schau getragen, sondern durch gezielte Maßnahmen menschliches Leid gelindert werden. Die christliche Verpflichtung zur Pflege der Bedürftigen, die in der theologischen Tugend der Barmherzigkeit ihren höchsten Ausdruck findet, ergibt sich aus einer Anschauung, die noch und vor allem den elendsten Menschen als Nachkommen Adams und als Gottesgeschöpf betrachtet: in diesem Sinn ist geläufig von den *pauperes Christi* die Rede. Damit hängt unmittelbar auch ein sehr gebrochenes Verhältnis zu materiellem Reichtum zusammen. Der wahre und vollkommene Christ ist in der geläufigen Idealvorstellung derjenige, der auf weltliche Güter verzichtet. Wer diesen Verzicht nicht übt und in der Welt bleibt, ist immer schon mit einem Makel behaftet; er wird sein Seelenheil durch Spenden und Almosen erkaufen müssen. Und während der Reiche für seinen Reichtum zu büßen hat, erfreut sich der Bettler gerade in seiner Bedürfnislosigkeit einer besonderen Nähe zu Gott.

Zweitens. Der Bettler, der in der Antike als harmloser Spaßmacher gilt, ist in der Neuzeit eine anrühige und nicht ungefährliche Figur, die der Bürger stets auf Distanz zu halten bestrebt ist. Bereits seit dem Ende des 12. Jahrhunderts geschieht es immer wieder, daß entwurzelte und verarmte Menschen sich unter der Wirkung religiöser Wortführer in Scharen zusammenrotten, Forderungen erheben und Tumulte veranstalten. Daraus ergibt sich von Seiten der Obrigkeit die unmittelbare Notwendigkeit, die Armen unter Kontrolle zu halten: einerseits durch Wohltätigkeitsinstitutionen und Armenpflege, andererseits aber auch durch – zum Teil drakonische – Gesetze gegen das Bettelwesen. Der Bettler gerät in ein zunehmend negatives Licht. Er stört, indem er sich ihr entzieht, die Organisation der Arbeit und verstößt damit gegen das Grundprinzip eines funktionierenden Gemeinwesens. In diesen Zusammenhang gehören die seit dem frühen 17. Jahrhundert aufkommenden höhnischen Darstellungen von feiernden Bettlern⁷⁸. Bei aller äußerlichen Ähnlichkeit zu den seligen Bettlern aus hellenistischer Zeit zielt der Inhalt genau in entgegengesetzte Richtung: gebrandmarkt werden hier Faulheit und Leichtsinns von Asozialen.

Drittens. Dem christlichen Pessimisten erscheint der Mensch, sofern ihm keine göttliche Erleuchtung zu Hilfe kommt, als schwaches, irrendes und sich in Leid verstrickendes Wesen. Im Rahmen einer solchen Anschauung können sowohl der Bettler als auch der Krüppel und

⁷⁶ Natürlich ließen sich zwischen Antike und Neuzeit ebenso leicht auch Gemeinsamkeiten feststellen. So ist der Krüppel als Spottfigur auch in der Neuzeit kein unbekanntes Phänomen: vom spätmittelalterlichen Mysterienspiel über den Hofnarren bis zu den Freaks als Jahrmarktattraktion. Wichtiger als solche Ähnlichkeiten ist in unserem Zusammenhang aber das, was spezifisch neuzeitlich ist und in der Antike keinerlei Entsprechung findet, was aber, indem es unsere Erwartungshaltung prägt, uns auch den Blick auf die Antike verstellt. Einen ausgezeichneten Überblick über das kunstgeschichtliche Material bietet Sudeck 1931. Aus

historischer Perspektive vgl. vor allem M. Mollat (Hrsg.), *Études sur l'histoire de la pauvreté* (1974); ders., *Die Armen im Mittelalter* (1984); hilfreich war mir auch der Artikel über Armenfürsorge in: *Theologische Realenzyklopädie* IV (1977 ff.) 10 ff.

⁷⁷ Flügel des Deichsler Altars, um 1420: Berlin-West, Gemäldegalerie Inv. 1208; A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik* (1934–61) 9, 9 ff. Vgl. auch: *Die Heilige Elisabeth in der Kunst*. Ausstellungskat. Marburg 1983.

⁷⁸ Sudeck 1931, 43 ff. Ausgezeichnete Beispiele finden sich unter den Werken von David Vinckboons und Adriaen van de Venne.



Abb. 21. Rembrandt, Selbstbildnis als Bettler.
Radierung. Berlin-West, Kupferstichkabinett

Abb. 20. Seitenflügel des Deichsler Altars (Ausschnitt). Heilige Elisabeth.
Berlin-West, Gemäldegalerie.

ganz besonders der Blinde zu einem Paradigma der *conditio humana* werden. In diesem Sinn sind etwa Brueghels Bild der stürzenden Blinden⁷⁹ oder Rembrandts Selbstporträt als Bettler (Abb. 21)⁸⁰ zu verstehen. Im Anblick des Unglücks versichert sich der neuzeitliche Betrachter nicht mehr seines unbeschwerten Daseins, sondern er gedenkt umgekehrt der eigenen, allzu menschlichen Hinfälligkeit.

Anschrift: Dr. Luca Giuliani, Antikenmuseum, Schloßstr. 1, D-1000 Berlin 19

⁷⁹ Sudeck 1931, 29 ff.

⁸⁰ A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les*

estampes de Rembrandt (1797) Nr. 174; Sudeck 1931, 87.