

Leonid TARUASHVILI

*DAS STANDBILD ALS LATENTES SYMBOL DER WELTANSCHAULICHEN EINSTELLUNG VITRUVS*  
(De architectura VI, praef., 1)

In einer schon früher veröffentlichten Abhandlung<sup>1</sup>, die dem Verhältnis des Vitruv zu der ihm zeitgenössischen dekorativen Wandmalerei gewidmet ist, gelang es mir hoffentlich, einige Thesen für die weitere kunstgeschichtliche Verwendung geeignet zu machen. Diese Thesen sind folgende:

1. Die Haupteinstellung, die die berufliche, ästhetische sowie weltanschauliche Position des erwähnten altrömischen Architekten und Theoretikers bestimmt hat, ist eine individuelle Modifikation des der klassischen Antike innewohnenden und von vielen philosophierenden Forschern<sup>2</sup> ziemlich treffend als skulpturhaftes oder genauer statuarisches charakterisiertes Ideal der Selbstgenügendheit und Selbständigkeit.

2. Währenddessen verschloss Vitruvs organische Verbindung mit diesem Ideal seinen ästhetischen (ebenso wie weltanschaulichen) Gesichtskreis. Denn die Verwirklichung dieses Ideals im inneren Leben zog eine Härte der Weltanschauung nach, weswegen jeder Versuch, ein entscheidend wichtiges Problem gebührend zu darzustellen, und nämlich ein fremdkulturelles Problem (welche sich für Vitruv das Problem der malerischen Groteske erwies), durch den Zerfall des ganzen Wertsystems und den Verlust jener inneren „statuarischen“ Ruhe, um deren willen alle großen antiken Weltanschauungssysteme mit ihrer offenen oder verborgenen eudämonischen Zielsetzung letzten Endes gebaut worden waren, unvermeidlich beendet worden sein müssten.

3. Im Ergebnis brachte die Bestrebung nach selbstgenügendem, logisch widerspruchsfreiem System eine Gefahr des Doktrinarismus hervor, die um so größer worden war, je weniger die genannte Bestrebung durch Möglichkeiten der Vernunft unterstützt sein konnte. Doktrinarismus, dieses Nebenprodukt des antiken intellektuellen Genies, der im Gebiet des Gedankens als negative Folge des erwähnten „skulpturhaften“ Ideals entstanden gewesen war, ist auch dem Vitruv, – wie wir es nach seinen Erwägungen über malerische Grotesken einsehen konnten, – gar nicht fremd. Er, dieser Doktrinarismus, wird desto auffällender je mehr Zeit seit dem Moment verfließt, als Vitruvs Traktat geschrieben worden war, je mehr wir uns also von Vitruvs Zeitalter entfernen.

4. Andererseits war es aber die Einwirkung dieses klassisch-antiken Ideals des Selbststandes, die den Vitruv zur Ausarbeitung der hochstehenden Berufsethik des Baumeisters angeregt hat. Darüber hinaus: eben dieses Ideal, das einmal Bedarf an Selbstsicherung des Denkens – also der Wissenschaft auch – erweckt und damit die Entstehung der Logik als eines gesonderten Wissenschaftsfaches sowie des entwickelten logischen Apparats in der Eigenschaft allgemeiner Stütze der Wissenschaften determiniert hatte, veranlasste auch Vitruv, das System der Berufsbegriffe durchzudenken und mit aller für ihn möglichen Folgerichtigkeit die Prinzipien architektonischer Disziplin darzulegen. Nicht zuletzt dank all diesem wurde Vitruvs Traktat zu einer einzigartigen Wissensquelle für viele Generationen von Baumeistern, vom Mittelalter bis zum 19. oder gar des 20. Jhs., durch dessen Studium der architektonische Gedanke sich entwickelte und vervollkommnete.

Nach dieser knappen Darlegung vorläufiger Sätze<sup>3</sup> um die (?), „skulptur-plastische“ Lebenshaltung Vitruvs und um ihre Äußerungen angesichts der ihm fremden und unverständlichen Gefühls- und Verhaltensmoden gehe ich zur These über, die man kurz gefasst so vorstellen kann: In den die Festigkeit und Stabilität eines lotrecht stehenden Körpers anschaulich wiedergebenden Formen, – einschließlich gewiss auch der Säulenordnung, – fühlt Vitruv den scharf und tief adäquaten plastischen Ausdruck klassisch-antiker, das heißt seiner eigenen, Lebenseinstellung.

Darüber spricht Vitruv in seinem Traktat nirgendwo. Das aber soll den Forscher nicht entmutigen: Vitruv ist nicht Wölfflin; in seinem Zeitalter machte kunstwissenschaftliche Reflexion ihre ersten Schritte. Schon dafür wollen wir ihm danken, dass er in seinen „Zehn Büchern“ so manche Urteile hinterließ, die erlauben, den Schluss überdie besondere Bedeutsamkeit der Gestalt von lotrechter Standfestigkeit, – dieses statuarischen Hauptsymbols der antiken Seele, – für seine ästhetische Auffassung zu ziehen<sup>4</sup>.

In dieser Hinsicht ist ein Fragment aufschlussreich, in dem Vitruv seine Lebens- und Berufsposition durch Bezugnahme auf einen Zufall, der sich mit dem Philosophen Aristippus (VI, praef., 1) einst ereignete, zu untermauern sucht. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier mit einer historischen Anekdote zu tun, die, obschon auf irgendeiner wirklichen Tatsache begründet, diese Tatsache, gemäß der Tradition des antiken erbaulichen Erzählens, in stark stilisierter Form wiedergibt. Deshalb scheint es gestattet, Vitruvs Erzählung als bloße Frucht der literarischen Phantasie, ohne Rücksicht auf die Frage der Übereinstimmung mit der historischen Wirklichkeit, zu verstehen. Dass diese Phantasie am wahrscheinlichsten kollektiver Natur war, hebt nicht auf, sondern bestätigt die Zweckmäßigkeit der Analyse. Denn der Gegenstand unserer Betrachtung ist nicht das Individuelle von Vitruv; das einzige hier zu erwägende ist ein Zusammenhang mit der (nach ihrer Herkunft hellenischen) Grundtradition klassischer Antike. Neben dem Stoff dieser Erzählung ist auch seine verbale Wiedergabe, die ihm von Vitruv verliehen wurde, symptomatisch und verdient daher, sie wenigstens mit ebensoviel Aufmerksamkeit wie den Stoff selbst zu betrachten.

Machen wir einen Versuch und stellen uns vor, wie dieser Text von denen aufgefasst worden war, an die der Autor t ihn gerichtet hatte, und was er eigentlich im Hinblick auf die von ihm vorausgesehene Lesermeinung

auszudrücken erstrebt hat. Vitruvs Adressat war sein gebildeter Zeitgenosse, ein typischer Vertreter der kultivierten Gesellschaft des augusteischen Zeitalters. Vieles dessen, was von dem heute lebenden Leser aktive Einfühlung und Gedächtnisanstrengungen erfordert, war von ihm ohne geringste Mühe aufgefasst worden. Attribute antiker Kultur und antiken Alltags waren ihm aus persönlicher Erfahrung gut bekannt oder wenigstens durch jene unüberwindliche historisch-psychologische Distanz, die uns von ihnen loslöst, noch nicht getrennt. Die Sagen und Realien der griechischen Welt waren für ihn schon längst selbstverständlich und bis ins Details bekannt dank den Topika sowohl seiner heimischen, stark hellenisierten als auch der griechischer Literatur selbst. Handelte es sich aber um einen biegsamen und schattierungsreichen prosaischen Stil von Vitruv, so müsse man sagen, dass er diesem seit der Schule an den rhetorische Raffiniertheiten gewohnten Leser gar nicht zu verwickelt sondern vielleicht ein wenig abweichend und etwas eigenartig erschien. Und endlich: Auffassungsmöglichkeiten desselben Lesers wurde durch das nicht beschränkt, was man heute üblicherweise Sprachbarriere nennt; das Latein war doch ein natürliches Umgangsmittel für beide, den Leser und Vitruv.

Anders gesagt, Vitruv täuschte sich in seinem Adressat nicht: Der letztere war wirklich bereit, Feinheiten und Mehrdeutigkeit verbaler Ausdrücke adäquat wahrzunehmen. Was aber den Autor selbst betrifft, ist seine Fähigkeit zu feiner Gestaltung der lebendigen Wortbilder, zum geschmeidigen und nuancierten rednerischen Stil auch kein Wunder. Man muss daran denken, dass Vitruv ein Römer ist und schon demzufolge besonderen Bezug auf rhetorische Tradition hat. Und es liegt nicht darin allein, dass er dem Volke angehört, aus dessen Mitte Appius Claudius und Cicero hergekommen worden waren. Es liegt vielmehr darin, dass die römische Redekunst weitgehenden und besonders mächtigen Einfluss auf alle anderen Literaturgattungen des alten Roms ausgeübt hat. Die Griechen, die den Römern die Rhetorik beigebracht haben, erwarben sich in diesem Fache keinen geringeren Ruhm als ihre Lehrlinge, doch zugleich kennt die griechische Literatur außer den Meisterwerken des literarischen Stils auch andere Werke, deren Stil von künstlerischer Aufmachung ziemlich fern ist, und die nichtsdestoweniger ein unüberschätzbar hohes intellektuelles Niveau sowie eine unstrittige kulturhistorische Bedeutung besitzen. Gewöhnlich sind es philosophische und wissenschaftliche Schriften; die wohl bekanntesten unter ihnen sind die von Aristoteles. Die Römer aber mit ihrer ausgesprochen praktischen Geistesanlage waren sich auch in ihrer Redetätigkeit immer treu geblieben. Pragmatische Aspekte des Textes, d.h. seine dem Adressat (Zuhörer oder Leser) zugewandte Seite, hatten sie jedenfalls nicht weniger interessiert als semantische Aspekte: Das Ziel, auf die Seele einzuwirken, war der Aufgabe, das Wesen der Sache darzulegen, nicht nachgestanden. Eigentlich kennt die römische Literatur im Unterschied zu ihrer griechischen Lehrmeisterin keine Autoren, die sich zu seinem Stil mit philosophischer Gleichgültigkeit verhalten hätten. Ausdrucksvoll und schön zu schreiben erstrebte jeder, und wenn es nicht jedem gelungen ist, war dessen Ursache entweder eine ungenügende Kenntnis des Latein als fremder Sprache (ein Beispiel ist Mythograph Hyginus, ein Grieche) oder schlechterdings der Mangel an Bildung.

Die Bildung, die Vitruv erworben hatte, war gediegen und vielseitig und dazu durch selbständige Studien vertieft<sup>5</sup>. Außerdem bereicherten sich die Ergebnisse seiner auf antike Weise grammatikalisch-rhetorisch begründeten Schulung durch fruchtbringende Kraft der angeborenen literarischen Begabung. Also ist es kein Wunder, dass der Text des Vitruvschen Traktats<sup>6</sup> an einigen Stellen Reichtum und Feinheit des bildnerischen Aufbaus ebenso wie die (?) wahre Tiefe des bildlichen Gehalts aufweist. Und wenn der dazu vorbereitete römische Leser all diese Eigenschaften unmittelbar und anstrengungslos wahrgenommen haben soll, erfordert ihre Aufdeckung von uns, den Menschen eines anderen Zeitalters und ganz anderer Kulturanlage, eine erhöhte Beachtung und eingehende stilistische Analyse. Deshalb wollen wir keine Nuancen außer Acht lassen, um den antiken Geist möglichst vollständig der eigentlich jedes Wort und jede Buchstabe des folgenden den Zufall mit Philosophen Aristippus erzählenden Bruchstücks durchdringt st, aufzufassen.

Also führe ich hier dieses Fragment gänzlich an:

*Aristippus philosophus Socraticus, naufragio cum eiectus ad Rhodiensium litus animadvertisset geometrica schemata descripta, exclamavisse ad comites ita dicitur: "bene speremus! Hominum enim vestigia uideo". Statimque in oppidum Rhodum contendit et recta gymnasium devenit, ibique de philosophia disputans muneribus est donatus, ut non tantum se ornaret, sed etiam eis, qui una fuerunt, et vestitum et cetera, quae opus essent ad victum, praestaret. Cum autem eius comites in patriam reverti voluissent interrogarentque eum, quidnam vellet domum renuntiari, tunc ita mandavit dicere: eiusmodi possessiones et viatica liberis oportere parari, quae etiam e naufragio una possent enatare.*

(„Als ein nach dem Schiffbruch ans Gestade der Rhodier geworfener sokratischer Philosoph namens Aristippus gezeichnete dort geometrische Figuren erblickt hatte, rief er, wie man sagt, zu seinen Gefährten: „Seien wir getrost! Ich sehe Menschenspuren.“ Und unverzüglich begab er sich in die Stadt Rhodos und trat gerade ins Gymnasium ein, wo er für seine philosophischen Reden mit solchen Gaben belohnt worden war, dass nicht nur für sich selbst sondern auch für die mit ihm Gewesenen Kleider und alles Weitere, was man zur Befriedigung der lebensnotwendigen Bedürfnisse braucht, verschaffte. Als aber seine Gefährten den Wunsch gezeigt haben, in die Heimat zurückzukehren, und ihn fragten, ob er irgendwas nach Hause berichten wolle, beauftragte er sie das Folgende zu melden: Man müsse die Kinder mit solchem Vermögen und Reiseproviant versorgen, das sogar nach Schiffbruch mit ihnen hinausschwimmen kann.“ – VI, praef., 1).

Wenn wir Ereigniskette, die in Worten ...*naufragio cum eiectus ad Rhodiensium litus...* („...nach dem Schiffbruch ans Gestade der Rhodier geworfener...“) obgleich mittelbar, doch eindeutig vorgestellt ist, wiederherzustellen versuchen, bekommen wir das Folgende:

1) schönes Wetter → Einschiffung der Fahrgäste; 2) (schönes Wetter □ Einschiffung der Fahrgäste) → Seefahrt; 3) Sturm<sup>7</sup> → Schaukeln → Schiffbruch → Auswerfung ans Ufer\*.

Die Seeschifffahrt, die eine wichtige, wenn nicht gar die Schlüsselrolle in Wirtschaft, Alltag und Kriegswesen der Antike spielte, war zugleich eine ständige Zielscheibe der antiken moralisierenden Kritik. Darin wurde sie sogar zum Sinnbild der Habgier und frechen Selbstüberschätzung<sup>8</sup>. Diese Seefahrts-Abneigung ist wohl am meisten in poetischen Denkmälern – z. B. bei Hesiod (Werke und Tage 641-660) und Horaz (Oden I, 3; 14; III, 29, 57-64) – auffällig. Versuchen wir jetzt analytisch, ausführlich die Motive vorzustellen, die den Menschen klassischer Antike bewegt hatten, in Seewanderungen etwas Zweifelhaftes einzusehen.

Das Schiff ist ein Transportmittel, das sich nach seinem Verhältnis zum Fahrgast von anderen Transportmitteln auszeichnet. Der Mensch, der an Bord geht, bekundet besonderes Vertrauen. Und in der Tat können die Fahrgäste eines Landfahrzeuges praktisch an jedem Punkt der Reiseroute im Notfall auf den festen Boden steigen; das Schiff mitten auf der See zu verlassen ist immer gefährlich, wenn nicht verhängnisvoll. Also vertraut der Schiffsfahrgast sein Leben und öfters auch sein Vermögen völlig dem launischen Meereselement sowie der Sachkundigkeit und manchmal auch der Redlichkeit der Schiffsbesatzung an. Seinem eigenen Willen folgend gerät er in die eigenartige Falle. Doch mit ihm zusammen geraten in dieselbe Falle auch die Besatzungsmitglieder selbst, denn sie vertrauen sich ebenso wie Fahrgäste dem Meereselement an, das sich in jeden Augenblick bis zur Unkenntlichkeit verändern kann, so dass auch die höchst erfahrenen Seemänner nicht imstande sein würden, mit der Situation zurechtzukommen. Wenn Sebastian Brant das Schiffbild mit dem Begriff der verderblichen Torheit zu einem symbolischen Ganzen seines „Narrenschiffs“ vereinigte<sup>9</sup>, stützte er sich auf schon eine althergebrachte und mannigfaltig entwickelte Überlieferung. So wird der Mensch – entsprechend einer uralten doch dabei zählebigen und weltweit verbreiteten mythos-poetischen Vorstellung, die auch in der Folklore ihre ausdrückliche Widerspiegelung gefunden hat, – dem Einfluss der jenseitigen Kräfte zugänglich, nachdem er über dem Wasser den Platz einnimmt (z.B. nach dem Eingang auf die Brücke oder auf das Schiff)<sup>10</sup>.

In diesem Sinn steht dem Bild des auf dem Schiff Fahrenden dem Bild des Weisen gegenüber. So unterstreicht Vitruv diese Gegenstellung etwas, im Texte moralischer, die Geschichte von Aristippus zusammenfassender Erwägungen (ibid., 3), durch Wahl eines treffenden Wortes. Angeführt wird ein ins Latein übertragener Epikurs Aphorismus, der besagt, dass der Vorteil des Weisen vor weiteren Leuten in seiner Fähigkeit besteht, „sich selbst mittels der Wirkungen des Geistes und Gedankens zu lenken“ (...*animi mentisque cogitationibus gubernari*...). Die hier in finaler d.h. semantisch starker Position gestellte Wortform *gubernari* ist die reflexive Form von *gubernare*, das „lenken“, „regieren“ und ursprünglich „das Schiff steuern“, „als Steuermann handeln“ (von *gubernum*, „Steuerruder“) bedeutet. Als leichter Wink verweist dieses Wort den Leser zurück auf den Anfang der Aristippus-Geschichte, wodurch er eine Parallele zwischen zwei Antithesen, und zwar *gubernare* – *gubernari* und *der auf der See fahrende* – *der Weise* herstellt.

Alles in allem wird die Fähigkeit des Bildes von dem auf dem Schiff fahrenden Menschen, den Unverstand zu symbolisieren, sowohl durch wirkliche als auch durch mythische Eigenschaften des Meereselements bedingt. Doch diese Bedingtheit ist rational fassbar, während es ihre besondere tektonischen Merkmale sind, die diesem Bilde die sinnlich-anschauliche Überzeugungskraft, den Status des plastischen Symbols verleihen. Denn, wenn der Mensch auf festem Grund steht, kontrastiert die Senkrechte seiner Haltung mit der waagerechten Oberfläche des Grunds; die Abgesondertheit seines Wesens ist in diesem Fall visuell ausgedrückt. Eine solche Körperhaltung repräsentiert das wachende Bewusstsein (vgl. waagerechte Körperhaltung des Schlaffenden) und die Selbstbeherrschung. Stellt sich aber der Mensch auf den schwankenden Halt des Schiffsverdecks, verliert er das Gleichgewicht und allmählich auch das Gleichgewichtsgefühl selbst. Es scheint als ob er sich der nivellierenden Wirkung des Wasserelements unterordnet, so dass seine Gestalt den Vorgang der Entpersönlichung zu symbolisieren beginnt.

Die erste aller von mir oben aufgezählten, vom Autor doch nur gemeinten und nicht explizit dargestellten Episoden zeigt uns sorglose, von der Sonne eines milden, der Schifffahrt günstigen Wetters beleuchtete Fahrgäste, während sie das sich leise wiegende Schiff bestiegen haben und voller unbestimmten r Hoffnungen ungeduldig auf die Abfahrt warten. Einstweilen stehen sie fest. Aber die See rächt sich an ihnen für ihren Leichtsin: In der zweiten, auch implizit dargestellten Episode rennen sie schon auf dem Verdeck umher, gehen voller verzweifelter Gebege zu ungeordneten Rettungsversuchen über, fallen vor Müdigkeit und Schaukelei hin. Das Entsetzen, das sie angesichts des stürmischen Meeres gepackt hat, ist ebenso unlenkbar wie unlenksam und formlos ihre Hoffnungen gewesen waren, als sie an dem von Sonne überfluteten Ankerplatz auf die Abfahrt warteten.

Weiter folgt die Episode, die im Text mit einzigem Wort wiedergeben ist – *naufragium* (hier freilich „Schiffbruch“; aber die noch verbreitetere, ausgedehnte Bedeutung dieses Wortes, „Katastrophe“, wirft auch ihre eigene Reflexe zurück, indem sie dem exemplifikatorischen, verallgemeinert erbaulichen Sinn zusätzliche Kraft

\* Das Zeichen → bedeutet hier kausale Abhängigkeit des Nächst- von dem Voranbezeichneten, das Zeichen □ – gleichzeitiges Vorhandensein der Beiden; Ziffern vor den Klammern zeigen die Stelle in einfacher Zeitfolge.

verleht). Was die Fahrgäste betrifft, handelt es sich vor allem um den Verlust des Gleichgewichtes, der seinen Abschluss in Umstürzung und endgültigem Verschwinden jeglicher Stütze für den Körper findet. Die Symbolik der Grundlosigkeit erreicht in dieser Episode ihren Höhepunkt.

Nun aber wechselt die Entwicklung der tektonischen Symbolik ihre vorige Richtung, indem sie anfängt, das bevorstehende Triumphgemälde der Aristippus-Weisheit vorzubereiten. Der Philosoph ist endlich zu Lande. Doch dahin schwimmt er – ebenso wie seine Gefährten – nicht hinaus, sondern schlechthin *ieictus* („geworfen“, doch genauer „hinausgeworfen“). Folglich ist die Rettung der Seefahrenden nicht das Ergebnis ihrer Anstrengungen, sondern eine Laune des Meeres (d.h. des Unverstandelements), das über sie unbegrenzte Macht erhielt, seitdem es sie aufs Schiff gelockt, d.h. durch falschen Schein der Zuverlässigkeit verführt hat. Wenn von „geworfenem“ Menschen die Rede ist, zeichnet die Einbildungskraft ihn automatisch als liegend. So stellen wir uns auch Aristippus am Gestade vor. Doch weiter stellt sich heraus und erhält eine positive tektonische Symbolik. Aristippus ist „geworfen“, ja, aber er ist an Gestade der Rhodos selbst geworfen worden!

Wie sollte der altrömische Leser diesen Umstand aufgefasst haben, welcherart Assoziationsverknüpfungen könnten bei ihm daraus entstehen?

Fangen wir damit an, dass Rhodos, erstens, eine Insel ist, und, zweitens, eine solche Insel ist, die durch ihre besonders günstige Insellage als höchst wichtiges Zentrum des antiken internationalen Handels im Altertum weit berühmt war. Also muss der Ortsname *Rhodus* im Bewusstsein des römischen Lesers vor allem mit der Insel als solcher, d.h. einer geschlossenen Form, deren Stoff durch seine Festigkeit und Stabilität von den ihn umgebenden Meeressgewässern absteht, assoziiert gewesen sein. Zudem konnte die Festigkeitsvorstellung im Einbildungsfeld eines gebildeten Römers leicht durch die Laut-Assoziation zwischen dem von Vitruv benutzten lat. *litus* („Gestade“) und gr. λίθος (*lithos*, „Stein“) bekräftigt werden. Die Wahrscheinlichkeit des Entstehens solcher Assoziationen ist umso größer, dass der Leser dieser Vitruv-Passage sich innerlich in die griechische Welt versetzt, aber gleichzeitig als ein Lateinsprachiger im griechischen *th* des *lithos* nicht als selbständiges Phonem, sondern als ein Allophon des *t* empfunden gehabt haben könnte. Was aber die geschlossene Insel-Form anbelangt, sollte dieses Merkmal sich noch stärker in seinem Einbildungsfeld festsetzen, indem es sich mit kreisrunder und anschaulich zentrierter Form der Rose (freilich nicht gegenwärtiger, gefüllter, sondern antiker Rose mit einzigem Ring der Blütenblätter) als der eigentlichen Bedeutung des griechischen Wortes ῥόδον (*rhodon*) kontaminiert<sup>11</sup>. Und endlich hatte solch ein betont konzentrisches inneres Bild von Rhodos seinerseits die Beschaffenheit eines eingeblendetem Mittelpunktes in weit ausgedehntem (Handels-) Raum.

Kurz gesagt, sollte Rhodos mit etwas Dichtem, Geschlossenem, Kreisrundem und dabei betont Zentriertem sowie in Zentrum Liegendem assoziiert werden. Und auch die Skulptur-Assoziationen kamen zwingend dazu. Denn Rhodos war: *a*) mythologisch gesehen – das Land der gnomenartigen kunstvollen Meister Telchines, die aus dem Erz vortreffliche Standbilder gegossen hätten<sup>12</sup>; *b*) kunstgeschichtlich gesehen – der Ort einer der im Altertum meist berühmten Bildhauerschulen, von deren Vertretern unter anderem auch die Laokoon-Gruppe, die Nike von Samothrake und der Koloss von Rhodos<sup>13</sup>, ehemals Hauptsehenswürdigkeit der Insel, eins der Weltwunder des Altertums, geschaffen wurden; *c*) religiös-kultisch – ein dem Apollon, d.h. dem Gott des Lichtes und der klaren Ordnung gewidmetes Land; und *d*) in ethnischer Hinsicht – einer der Wohnsitze des dorischen Stammes, der die Bedeutung des organisatorischen Prinzips (im Unterschied zum ionischen Ethnos als dem Träger lebenspendenden Prinzips) für gesamte hellenische Kultur hatte.

Im Lichte aller aufgezählten Assoziationen erschien Rhodos vor dem inneren Blick des Lesers als etwas Ähnliches der runden Stütze in der Art einer Plinthe eines antiken Standbildes, die es von fremder Umwelt, der Welt der Fließbarkeit und Fluktuation absondert<sup>14</sup>.

Also ist die Stütze für ein Standbild schon mit zwei Wörtern des Nebensatzes und dem nach ihnen gezogenen Assoziationskettchen entworfen. Aber das Standbild selbst, die Statue im eigentlichen, klassisch-antiken Sinn, ist noch nicht zu sehen. Es ist leicht, den von wilder Woge geworfenen Aristippus als auf Sandufer unbeweglich liegenden vorzustellen. Doch nach ihrem Gehalt ist eine solche Unbeweglichkeit geradezu gegensätzlich zu der Unbeweglichkeit der Statue, weil sie eine negative Bestimmung des Gegenstandes (hier des Körper von Aristippus) ist, die Folge der Wirkung äußerer Kräfte (hier der unwiderstehlichen Gravitationskraft) auf ihn, wogegen die Unbeweglichkeit der statuarischen Gestalt eine negative Bestimmung ist, die aus dem Inneren der Gestalt entsteht und eine Enthaltensamkeit von der Bewegung bei Vorliegen der Bereitschaft zur Bewegung widerspiegelt.

Doch der von uns zu analysierende Satz, sowie auch von ihm bezeichnete Handlung, entwickelt sich weiter, und es treten darin Voraussetzungen und Anfangsmerkmale solcher Bereitschaft hervor:

...*Animadvertisset geometrica schemata descripta*... („...gezeichnete dort geometrische Figuren erblickt hatte...“) – so ist über Aristippus gesagt. Schon das erste Wort, das buchstäblich „drehte den Geist um“ bedeutet, weist auf die Fähigkeit der handelnden Person hin, ihre Mentalfunktionen zu lenken, wobei die Benutzung des von muskelmotorischer Semantik gefärbten Lexems beachtenswert ist.

Wohin denn „drehte“ unser Philosoph „seinen Geist um“?

Bemerken wir, dass die von Aristippus gesehenen *geometrica schemata* als *descripta*, d.h. in eigenem Sinn (mit Rücksicht auf Semantik des Präfixes) als „von allen Seiten um-gerissenen“, „aus-gezeichneten“, aber nicht „auf-gezeichneten“ Figuren bestimmt sind. Diese Nuance ist nicht ohne die Bedeutung für das Verständnis des bildlichen Gefüges der Passage, denn die Vorsilbe *de-* gibt hier ganz ausdrücklich die Idee der Abgesondertheit inmitten des Etwas wieder, jener Abgesondertheit, die als eine der unumgänglichen Bedingungen der Geformtheit

hervortritt. Gleichzeitig ist die Form selbst durch das Wort *geometrica* gekennzeichnet. Welch eine Form (genauer diese Formen) sie ist (sind), steht hier nicht zu lesen, aber es ist übrigens unwesentlich. Die Hauptsache liegt darin, dass die erwähnte Form einfach und regelmäßig, leicht zu erkennend und dem Blick des Zusehenden wahrnehmbar erscheint.

Um besser zu verstehen, wie der Anblick der geometrisch regelmäßigen Figuren auf den Zuschauer wirken kann, versuchen wir, uns vorzustellen, in welchem Zustand er war. Wenn wir dessen gedenken, dass er unlängst noch ein gewaltiges Schaukeln erlebt hat und über Bord geraten ein Spielzeug des wütenden Sturmes geworden war, ist es leicht, sich zu vergegenwärtigen, dass in dem Moment, als er endlich *ieiectus* worden ist, ihm alles vor den Augen verschwamm, seine Glieder seinem Willen nicht mehr gehorchten und, wie es gewöhnlich in solchen Fällen geschieht, er die wirkliche Lage und Grenze des eigenen Leibes nicht empfand, indem er die Schaukelgeföhle wie früher erlitt.

Und er, der sich in einem solchen Zustand befindet, erblickt plötzlich die auf dem Ufersand gezeichneten einfachen, symmetrischen und dadurch ausgewogenen, in sich ruhenden geometrischen Figuren! Was soll der Mensch in solch einer Situation fühlen?

Vor allem die Freude wegen des Bewusstseins, dass sich irgendwo ganz nahe Menschen befinden, also es die Hoffnung gibt, sich zu retten. Was aber den Seheffekt als solchen betrifft, hängt sein Vorliegen und Grad sowohl von ästhetischer Rezeptivität des wahrnehmenden Subjektes als auch vom Verhältnis zwischen dem Bild und psychischem Zustand ab, den das Bild des wahrnehmenden Subjekts zur Zeit erlebt. In unserem Falle hat dieses Verhältnis den Charakter des Gegensatzes: Der Formlosigkeit des seelischen und geistigen Zustandes steht eine kompakte Form gegenüber, den widrigen Empfindungen des Schaukelns – eine Gestalt der gewünschten Stabilität. Wenn wir uns jedoch von der ästhetischen Rezeptivität her fragen, so müssen wir berücksichtigen, dass das uns interessierende Subjekt ein antiker Mensch ist, also darf auch seine Rezeptivität als die antike betrachtet werden. Die Haupteigenschaft dieser besteht viel mehr (und darin bin ich einverstanden mit alter, weit bekannter Idee) in der plastischer Einföhlung, der körperlichen Selbstgleichsetzung mit dem Objekt, als im Ergötzen an seiner optischen Wirkung. Sah der Mensch der klassischen Antike eine ganz kompakte und stabile Form, sollte er unwillkürlichen den Antrieb empfinden, sich ihr innerlich anzugleichen oder, einfach gesagt, sich aufzumuntern. Auch wenn wir die ästhetische Rezeptivität bei dem Menschen, der den wahren Schiffbruch eben erst erlitten hat, verneinen mögen – ganz gleich, ob es ein geistreicher Philosoph oder ein gemeiner Matrose sei, – auch dann müssen wir zugeben, dass der Mensch, der nicht den wahren Schiffbruch erlitten hat, d.h. Vitruvs Adressat, ein sich während des angenehmen Lesens mit der handelnden Person des Buches identifizierender altrömischer Leser, nicht in der Lage ist, dies nachzuvollziehen, wie innig er auch dieser Person mitfühlen mochte. Doch es ist ja eben diese Person, das zweite Ich des Lesers und die fiktive Gestalt aber nicht der wirkliche Philosoph Aristippus, worum es sich bei uns handelt.

Also gleich nachdem unser Philosoph auf die Insel, die die Ruhe und Stabilität inmitten der unruhigen und wechselvollen Welt verkörpert, geraten war, erblickte er Widerspiegelung dieser Inselwesenheit an den in den Ufersand gezeichneten geometrischen Figuren. Aufgemuntert und erfreut durch die Nähe der Inselbewohner, ermutigt Aristippus auch seine Gefährten, die Hoffnung nicht zu verlieren.

Wie denn erklärt er ihnen den Grund seiner Freude?

*Hominum... vestigia video* („Ich sehe Menschenspuren“), ruft der Held der Erzählung aus.

Dieser von Aristippus benutzte Ausdruck ist ziemlich schlicht und klar, weshalb es scheint, dass er keines Kommentars bedarf. Aber auch darin ist eine semantische Finesse verborgen, die angesichts der zu betrachtenden Frage etliche Aufmerksamkeit verdient. Denn die „Spur“ ist nur die eine Bedeutung des lateinischen *vestigium*. Die andere, in klassisch-lateinischem Usus ist die ganz geläufige und dabei primäre Bedeutung „Fuß“, „Fußsohle“ d.h. ein Organ, das sowohl die Abtrennung des Körpers von der Grundfläche beim Gehen als auch die Stütze des Körpers auf die Grundfläche beim Stehen unmittelbar gewährt. Vollführt die Hand vor allem die auf Gegenstände des nächstliegenden Milieus ausgerichteten Handlungen, so wirkt der Körper durch Funktion der Füße auf sich selbst ein, indem er sich entweder verschiebt oder eine aufrechte Haltung bewahrt. Also, wenn in der Hand ein umbildender Wille des Menschen, seine Expansion in die Umwelt und Macht über sie ausgedrückt wird, symbolisiert der Fuß (/die Fußsohle) natürlicherweise Macht des Menschen über sich selbst und seine Freiheit vom äußerem Zwang. Zudem drückt der von Grundfläche abstoßende Fuß einen Vorgang der Befreiung aus, während der Fuß, der sich stützt, die Freiheit seitens ihres positiven Inhalts als schon erreichtes Ergebnis darstellt. Eben dadurch kann man wohl erklären, dass Aristippus das beim Anblick geometrischer Figuren entstandene Gefühl der Selbstsicherheit und die Bereitschaft zu sinnvollen Handlungen durch das Wort *vestigia* („Füße“, „Fußabdrücke“) wiedergibt.

Antikerweise sucht dieses Gefühl seinen Ausdruck in einer völlig bestimmten, plastisch bedeutsamen Pose. In der Pose nämlich, deren Bild schon am Anfang des folgenden Satzes vorgezeichnet wird:

*Statimque in oppidum Rhodum contendit...* („Und unverzüglich begab er sich in die Stadt Rhodos...“).

Beginnen wir mit dem Wort, das wegen seiner initialen und dadurch semantisch starken Position akzentuiert ist, und zwar *statim*. Unter allen möglichen Bedeutungen von diesem die Handlungen des Aristippus kennzeichnenden Adverbs ist „sofort“, „unverzüglich“ wohl die, die für diesen Kontext am besten passt. Das Wort hat aber noch eine lexikalische Bedeutung: „fest“, „unerschütterlich“, „standhaft“. Doch das wesentlichste ist hier, dass das Wort *statim* seine Herkunft vom Verb *sto* (part. pass. *statum*), „stehen“ klar und deutlich einsehen lässt. Und diese Herkunft (sei es apropos bemerkt) ist beim ihm gleichbedeutend mit dem Wort *statua* (bei diesem übrigens durch die Vermittlung der *sisto* und *statuo*). Inzwischen ist die Bedeutung des Verbs, das die Bewegung

von Aristippus darstellt, mit den Muskel-Obertönen bezeichnet: Nach ursprünglichem Sinn ist *contendo* «anstrengen», „sich anstrengen“.

So geht Aristippus vom Seeufer ins Innere der Insel; Findet hier eine zentripetale Bewegung statt?

Ja, von dem streng geographischen Gesichtspunkt aus darf man ausschließlich über den Anfang solcher Bewegung sprechen, denn die antike Stadt Rhodos befand sich nicht in der Mitte, sondern unweit von Ufer der gleichnamigen Insel. In unserem Falle aber handelt es sich weniger um eine geographische Tatsache, als um ein assoziatives, vereinfachtes Bild, das im Einbindungsfeld auf einen Kreis reduziert ist, zu dessen Mitte die Leserphantasie eigenen Modellen zufolge das Stadtbild verschiebt, – das Bild der Stadt also, die gleichnamig wie die Insel ist und dementsprechend als einzige Verkörperung des Wesens von dieser Insel aufgefasst wird. Es ist nicht zufällig, dass Vitruv nur die Stadt mit ihrem eigenen Namen *Rhodus* nennt, während er die Insel mit weniger Bestimmtheit, periphrastisch als *Rhodensium litus* („das Gestade der Rhodier“) bezeichnet. Und wenn die Insel Rhodos mit der Plinthe einer antiken Statue, wie ich schon bemerkt habe, verglichen werden darf, so muss die Stadt Rhodos oder, genauer gesagt, ihr Gymnasium, wo der Philosoph seinen Vortrag noch gehalten haben soll, als Mitte dieser Plinthe, die sichere Stützfläche der Statue aufgefasst werden.

Die Statue, die den gebührenden Platz auf dieser Plinthe einzunehmen soll, ist freilich Aristippus selbst. Doch sein Bild erstarrt in statuarischer Unbeweglichkeit nicht gleich nach seiner Ankunft in die Stadt; am Anfang erscheint Aristippus mit seiner philosophischen Rede im Gymnasium als tätig genug:

„...Und trat gerade ins Gymnasium ein (*et recta gymnasium devenit*), wo er für seine philosophischen Reden mit solchen Gaben belohnt worden war, dass nicht nur für sich selbst sondern auch für die mit ihm Gewesenen Kleider und alles Weitere, was man zur Befriedigung der lebensnotwendigen Bedürfnisse braucht, verschaffte“.

Erörtern wir den Beginn dieses Auszugs: *et recta gymnasium devenit*.

Auch hier wie in den anderen Fällen verstärkt die Mehrdeutigkeit einzelner Wörter die allgemeine bildlich-symbolische Infrastruktur des Ausdrucks. Das Wort *gymnasium*, das die Stelle des Unterrichts, theoretischer Vorlesungen und Vorträge (eben diese Bedeutung hat Bezug auf die gegebene Geschichte, die einerseits den Platz der Wettkämpfe im Ringen und weiteren Sportarten bezeichnet, andererseits assoziativ Aristippus' Auftreten mit dem Erleben der Muskelanstrengungen des angespannten und sich beharrlich widersetzenen Körpers verbindet. Besonders wirkungsvoll mag diese Vorstellungsverbindung für solche Leser gewesen sein, auf welche Vitruvs Buch vorzugsweise berechnet worden war. Denn die Verbindung zwischen *gymnasium* (von gr. γυμνάσιον) und griechischem γυμνάζ („Athlet“, „Ringkämpfer“), von dem das Erstere entstammt, kann für solche Leser ganz spürbar sein.

Ein ähnliches Spiel der Bedeutungen gibt sich auch im Wort *recta* (eigentl. „geradeaus“, aber auch „unverzüglich“). Dem Kontext entsprechend definiert dieses Adverbiale den Weg von Aristippus in Hinsicht auf seine Trajektorie, indem es uns auf seine Geradlinigkeit weist und dadurch den Weg als zielbewussten, von innen bedingten und freien kennzeichnet. Andererseits hindert nichts, das Wort *recta* auch der Haltung des Gehenden anzurechnen; die erwähnte psychologische Nuance möge zu solchem Erweitern der Bedeutung nur beitragen. Doch wenn der Hinweis auf die Geradheit der Körperhaltung als Ergänzungsbedeutung des Worts *recta* allerdings etwas willkürlich ist, bleibt er ganz gerechtfertigt als Implikation; denn damit der Mensch die Gerade entlang gehe, bedarf er einer gewissen, keine Abgespanntheit zulassenden Grad an Selbstkontrolle, der sich in aufrechter Pose ausdrückt (wenn nur der Gehende sie absichtlich verändern nicht wünscht). Unterdessen hat es Bezug auf Aristippus, der noch handelt, sich bewegt. Nur nachdem, in der Schlussepisode skulpturhafte Ruhe auftritt, die vorher mit allen Erzählungsgängen vorbereitet wurde, endlich ein. Aristippus bleibt auf der Insel. Das wird klar aus der an ihn gerichteten Frage seiner einstigen Gefährten, die im Begriff waren, heimzukehren: „Als aber seine Gefährten... ihn fragten, ob er irgendwas nach Hause berichten wolle...“ Und nun ist es da, was der ihnen schon im ersten Satze der Erzählung als Einziges und qualitativ Bestimmtes der sowohl quantitativ als auch qualitativ unbestimmten Menge gegenübergestellte Aristippus (*...philosophus Socraticus... exclamavisse ad comites ita...*) auf verschwommenen Hintergrund dieses Menschenkontinuums mit aller Deutlichkeit seiner philosophischen Pose hervortritt. Intellektuelle Unbestimmtheit, die Aristippus' Gefährten durch den Akt des Befragens an den Tag legen, wird auf der Ebene des bildlich-tektonischen Ausdrucks durch ihr Vorhaben bezeugt, der Versuchung des Wasserelements, das sie schon einmal verraten hat, aufs neue nachzugeben. Im Gegenteil, die intellektuelle Bestimmtheit ist von Aristippus schon im selben Akte der Antwort ausgedrückt und durch seine Absicht, zu bleiben, symbolisiert.

Die ganze Geschichte kommt mit der den Gefährten gesprochenen tiefsinnigen Sentenz unseres Philosophen zum Abschluss. So bleibt die Figur des Aristippus im Lesergedächtnis als etwas in der Art von ewigem Perfektum, von einer schon vollendeten Handlung, deren Ergebnis bis jetzt unverändert ist. Seine Gefährten scheinen sich in der Seeferne aufzulösen; das Bild des Philosophen erweist sich als auf dem Gestell der Insel Rhodos für immer wie im Reiche der ewigen Ideen verweilend.

Aber wenden wir uns an anderen der beiden kraft ihrer Randposition besonders akzentuierten Teile der zu betrachtenden Texteinheit zu, und zwar an ihren Anfang. Wie wir schon gesehen haben, ist das allererste Wort der Erzählung der Name ihres Helden. Dieser Name erscheint im Nominativ und dient als Subjekt für alle drei Sätze, aus welchen diese Texteinheit besteht. Als Subjekt regiert er zwei Prädikate des ersten Satzes, fünf des zweiten und eines des dritten (im Ganzen – acht). Mittels der Kongruenz bestimmt dasselbe auch das Geschlecht und die Zahl

zweier Nominalformen des ersten und zweier des zweiten Satzes (im Ganzen – vier). Die syntaktische Verbindungen des ersten Wortes verbreitet sich also über den ganzen Text; grammatisch gesehen ist *Aristippus* unleugbar das Kernwort aller Passagen. Der stilistische Sinn dieses Umstandes wird verständlich, wenn man berücksichtigt, dass der Nominativ in der Sprache der antiken Dichtung und Rhetorik eine Fähigkeit besitzt, die die Bedeutung der Initiativität vom Handlungssubjekt hervorhebt<sup>15</sup>. Doch eingedenk dessen, dass gr. πρῆσις („Kasus“), das vor dem Hellenismus-Zeitalter in der Bedeutung „abhängiger Kasus“ gebräuchlich worden war, ursprünglich „das Fallen“ bedeutet und folglich als Nominativ im Gegensatz zu einem anderen Kasus mit dem Aufrechtstehen assoziiert worden sein soll<sup>16</sup>, so kann man darauf schließen, dass die Assoziation anscheinend zählbar war. Es ist nicht umsonst, dass nachher, da das erwähnte Fachwort ähnlich dem seines Vorbilds entstandenen lat. *casus*, (buchstäblich auch „das Fallen“) einem beliebigen Kasus einschließlich dem Nominativ zugerechnet war. Als Nominativ beginnt es, *casus rectus* (buchstäblich „gerader“, „aufrechter Kasus“) zu heißen, während die anderen Kasus die Bezeichnung *casus obliqui*, oder „geneigte“, „schräg gestellte“ Kasus bekommen hatten.

Nicht bloß aber die Kasusform, sondern auch der Name *Aristippus* selbst verdient Beachtung. Dass ersterer die Bestandteile dieses Namens bis zum Superlativ des gr. Adjektivs πρῆσις zurückreicht, war für die Mehrzahl der römischen Leser keineswegs eine philologische Finesse, ebenso wie die Tatsache, dass dieses Wort „der Beste“ bedeutet. Hier aber ist nicht so wichtig, dass der Name das Lob enthält, sondern vielmehr, dass er als Superlativ auf die Idee wenn nicht der Einmaligkeit (an und für sich besitzt griechischer Superlativ diese Bedeutung nicht), so wenigstens der Sonderstellung des Gegenstandes inmitten des ihm Ähnlichen bringt.

Es kann wohl scheinen, dass der bemerkte Effekt vollkommen zufällig entstanden ist, denn der des Philosophen Name war durch die literarische Tradition vorbestimmt gewesen, also wählen konnte Vitruv nicht. Aber die Sache war anscheinend anders beschaffen. Nach dem zu urteilen, dass Diogenes Laertios (VI, 6) eine jener, die, Vitruv zufolge, von Aristippus ausgesprochenen war, sehr ähnliche Sentenz dem anderen sokratischen Philosophen, Antisthenes zugeschrieben hat<sup>17</sup>, darf man annehmen, dass entweder die von Vitruv angeführte Überlieferung schon zu seiner Zeit mehr als in einer Variante bekannt gewesen war und er folglich bis zu einem gewissen Grad über die Freiheit in der Wahl des Namens disponierte oder Vitruv bedeutsamen Fehler beging, indem er den vergessenen Namen in seinem Gedächtnis hervorrief und dabei der Logik seines bildlichen Denkens nachgab.

Wie dem auch sei, gebrauchte Vitruv hier den Namen, dessen Note einigermaßen die Beschaffenheit der mit ihm benannten Personengestalt betont. Gerade mit diesem Namen als dem ersten Wort beginnt er seine Erzählung (*Aristippus philosophus Socraticus...*), wobei nicht unwichtig ist, dass dieses Wort der Eigenname ist, der sein Denotat als etwas Einziges dem Leser vorstellt.

Die tektonische Symbolik erhält ihre weitere Entwicklung im folgenden Paragraphen, der eine sittliche Zusammenfassung der Geschichte von Aristippus darstellt:

...*Qui non doctrinarum sed felicitatis praesidiis putaret se esse vallatum, labidis itineribus vadentem non stabili sed infirma conflictari vita* („...Wer meine, er sei mit der Mauer nicht der Wissenschaften, sondern des Wohlergehens verteidigt und geschützt, der habe, auf schlüpfrigem Weg wandernd, nicht mit ständigem, sondern mit unstetem Leben zu tun“. – VI, praef. 2).

Hier sind die Metaphern der drei Typen gegenseitig gegenübergestellt, – jene Metaphern also, die den drei Kategorien antiker Moralphilosophie entsprechen. Dem Begriff des blinden und launischen Glücks/Wohlergehens (*felicitas*) entspricht das Bild des schlüpfrigen Weges, (*labida itinera*) und ein wenig unten, ebd., auch des Sturmes (*fortuna tempestas*); dem Begriff der Bildung/des Wissens (*doctrinae*) – das Bild des festen Gebäudes (*praesidia; vallatus*) sowie, in impliziter Gegenüberstellung dem Bild des schlüpfrigen Weges das Bild des Menschen, der fest auf seinen Füßen steht; dem Begriff der Unvernünftigkeit (*qui... putaret se...*) – das Bild des unhaltbaren Gebäudes (*felicitatis praesidia*) und des fallenden auf dem schlüpfrigen Weg Menschen (*labidis itineribus vadens; non stabilis sed infirma vita*).

Alles in allem kann man in dem hier Gesagten einen der möglichen Beweisgründe zugunsten der These sehen, und zwar: Die literarische Stilistik Vitruvs einschließlich seiner verbalen Bildlichkeit weist, dass der große ästhetische Wert, den er als Baukünstler (also eigentlich als Künstler) auf die Haltbarkeit und Festigkeit legte, auch durch die Fähigkeit dieser mechanischen Merkmale, bestimmte sittliche Kategorien symbolisch veranschaulichen, bedingt worden war.

#### ANMERKUNGEN:

<sup>1</sup> Taruashvili, Leonid I. „Vitruv als Kunstkritiker und Mensch der Antike“, *ART-Dok*: Publikationsplattform Kunstgeschichte (Heidelberger Dokumentenserver für das Sondersammelgebiet Kunstgeschichte. Universitätsbibliothek Heidelberg): <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/306/>; s. auch: Taruashvili Leonid. „Der Gelehrte im Wunderland: Vitruv als Kritiker grotesker Malerei“, *DAS ALBERTUM*, Bd 52 (2007), 3. Isensee Verlag, S.209 – 224.

<sup>2</sup> Solche Auffassung liegt im Grunde der Interpretation von dem Phänomen des antiken philosophischen Gedankens bei A. Losev (s.: Losev, Aleksej F. *Istorija antičnoj estetiki*. 7 Bd. Moskau: Iskusstvo. 1963 – 1968.; Losev, Aleksej F. *Ėllinističeskaja rimskaja estetika I – II vv. n.é*. Moskau: MGU. 1979). Über die Geschichte der

Idee von der Skulpturhaftigkeit des antiken Ideals von Winckelmann bis Spengler s.: Losev, Aleksej F. *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*. Moskau: Mysl'. 1993. S. 8–99.

<sup>3</sup> Argumentation ist in oben erwähnter Abhandlung angeführt; s. Anm. 1.

<sup>4</sup> Darüber s. auch: Taruashvili, Leonid I. „Ideja tektoniki v klasičeskoj teorii arhitektury“, *Iskusstvoznanie*, 1/[20]00, S. 139–167 (über Vitruv s. S. 143–147).

<sup>5</sup> So wenigstens behauptet Vitruv selbst (VI, praef., 4). Dass aber es weder leeres Selbstlob noch zu starke Übertreibung ist, bezeugt sowohl Form als auch Gehalt seiner „Zehn Bücher“.

<sup>6</sup> Um die Sprache und den Stil Vitruvs s.: Eberhard, Pilipp. *De Vitruvii genere dicendi*. Durlach: A. Dups. 1888; Wistrand, Erik. *Vitruvstudier*: Diss. Göteborg. 1933; Eiusdem. „De Vitruvii sermone“, *Apophoreta Gotoburgensia*. Göteborg. 1936, S. 16–18.

<sup>7</sup> Auch wenn man zugibt, dass unmittelbare Ursache des Schiffbruchs das Auflaufen auf einen Unterwasserfelsen oder die Strandung auf einer Sandbank sei, ist der Sturm als ein Glied in gegebener Ereigniskette sowieso logisch notwendig. Denn Rhodos war dann allzu wichtiges Handelszentrum, um anzunehmen, dass die Segelanweisungen der zu ihm führenden Seewege den Seemännern schlecht bekannt wären. Also muss man anfangs in einen das Schiff von gewöhnlichem Wege abbringenden Sturm geraten gewesen sein, um auf ein solches verhängnisvolle Hindernis zu stoßen.

<sup>8</sup> Vgl. satirischen Dialog Lukians „Das Schiff oder die Wünsche“ sowie Senecas Urteile um den Schiffahrer in seinem *De brevitate vitae* („Über die Kürze des Lebens“; VII, 10).

<sup>9</sup> Brant selbst verweist auf diese Vereinigung ziemlich klar, indem er die folgende Bibelverse als Epigraph anführt: *Hi sunt qui descendunt mare in navibus facientes operationem in aquis multis. Ascendunt usque ad coelos et descendunt usque ad abyssos; anima eorum in malis tabescebat, Turbati sunt et moti sunt sicut ebrius; et omnis sapientia eorum devorata est* – Ps 106 (Brant, Sebastian. *Das Narren Schyp*. Lübeck. 1497, S. Iir – IIIr).

Aber es ist höchst wahrscheinlich, dass dieses Thema eine viel tiefer liegende Quelle hat, als die literarische Tradition schlechthin, wie sie auch alt ist. Forschungen im Gebiet der Traumsemantik zeigen, dass das öffentliche Transportmittel (in Träumen des modernen Menschen ist es als Regel ein mit Passagieren voll gefüllter Bus) das Sozialleben im Aspekte seines dem Individuum feindlichen Zwangs vorstellt („Automobile“, Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. T. 1. Paris: Seghers. 1973, S. 145).

<sup>10</sup> So kann man zahlreiche Beispiele dessen in der Folklore verschiedenster Völker, insbesondere in skandinavischen Balladen, zu finden. Einige von letzteren s.: *Danske Folkeviser i Udvalg*. Af Sven Grundtvig. Kopenhagen: Philipsens Forlag. 1882. S. 188–198 (*Germand Gladensvend*), 199–203 (*Hr. Bøsmers i Elvehjem*), 208–212 (*Agnete og Havmanden*), 225–228 (*Harpens Kraft*). Drei der genannten Balladen enthalten das Motiv der Brücke, als der Stelle über dem Wasser, wo das entscheidende Ereignis stattfindet; in *Germand Gladensvend* aber spielt das Schiff-Motiv ähnliche Rolle. Das letztere liegt auch in mittelalterlicher Legende über Tristan und Isolde vor: Die durch Zauberei geweckte Liebe betrifft dort beide Hauptpersonen während ihrer Seereise im Schiff. Besonders kennzeichnend ist, dass die Kette fataler Ereignisse mit dem durch Schaukeln hervorgerufenen Unwohlsein der Isolde ihren Anfang nimmt. In der diesen Stoff behandelnden Dichtung des Gottfried von Straßburg ist die Verbindung zwischen der See und Liebeszauberei mit dem Wortspiel *la mer – l'amer* (altfranz. „die See“ – „die Liebe“) in Isoldens Rede hervorgehoben; s.: Gottfri[e]d von Straßburg. *Tristan und Isolde*. Stuttgart; Berlin: Cotta. 1919, S. 258. Unter antiken Beispielen darf man die Sage von Hylas, der von Wassernymphen geraubt war (Apollod. I, 9, 19), sowie die ähnliche Erzählung über den Fischer Glaukus in Ovids „Metamorphosen“ (XIII, 917–954) hierzu erwähnen. „Das Wasser ist... ein Äquivalent des urzeitlichen Chaos. Gleichzeitig ist der Wasserabgrund oder das diesen Abgrund vertretende Ungeheuer eine Verkörperung der Gefahr oder eine Metapher des Todes (vgl.: Apophis, Jormungand, der Wassermann, die Wasserjungfrauen)... Als Abgrund des Chaos ist das Wasser eine Zone des Widerstandes gegen die Macht des Demiurgen-Gottes“ (Averincev, Sergej S. „Voda“, *Mify narodov mira*. Enciklopedija. Bd. 1. Moskau: Rossijskaja enciklopedija. 1997, S. 240).

<sup>11</sup> Dass die Assoziation von Rhodos mit der Rose im hellenischen Bewusstsein wirksam war, sagen die weit verbreiteten in antiker Zeit Münzen der im Jahre 408 v. Chr. begründeten Stadt Rhodos, silberne Tetradrachmen und goldene Statere, auf deren Revers eine halbgeöffnete Blume der Wildrose als Rebus-Emblem dieses berühmten Ortes dargestellt ist (Regling, Kurt [nach Alfred von Sallet]. *Die antiken Münzen*. 2. Aufl. Berlin; Leipzig: W. de Gruyter. 1922, S. 34).

<sup>12</sup> Herter[, Hans]. „Telchinen“, *Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Reihe 2; Hlbd. 9. Stuttgart: Metzler. 1934, Sp. 203. Ein markantes Beispiel aus der Neuzeit: In „Klassischer Walpurgisnacht“ (Faust II) zeigt Goethe Telchinen als die tatkräftigen und kunstvollen Meister der Bildhauerei und stellt sie als die Träger der stabilen Erdenprinzips den Gottheiten und Geistern des Wassers gegenüber, die das Prinzip der Veränderlichkeit in sich verkörpern.

<sup>13</sup> Laurenzi L. *Rodia: Arte ellenistica, Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*. T. VI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. 1963, S. 760–763.

<sup>14</sup> Es gibt wenigstens einen Grund anzunehmen, dass die Rhodos-Gestalt für die Innenwelt von Vitruv mit besonderer symbolischer Bedeutung geladen worden war: Außer im hier zu betrachtenden Fall erscheint diese Insel als Handlungsplatz der noch zwei Erzählungen, die nach Ausmaß am meisten groß und durch den Kontext am



wenigsten motiviert sind. Der Stoff beider ist die Belagerung der Stadt Rhodos (*Abgesondertheit*). In der ersteren ist die Königin Artemisia, die als Belagerin hervortritt, d.h. die Frau, mythopoetisch ein Substitut des *Wassers*.

Zu dem oben von emblematischer Bedeutsamkeit gesagten kann man hinzufügen, dass die antike Erdkunde alles möglich gemacht hat, um die Idee der Mittelstellung von Rhodos im Einbildungsfeld zu befestigen. Schon auf der von Dikäarch von Messana (IV – III Jh.) verfassten Erdkarte erschien Insel Rhodos an der Kreuzungsstelle der zwei hauptsächlichlichen Orientierungslinien der Karte, der Hauptlänge und Hauptbreite. I.D. Rožanskij bemerkt in diesem Zusammenhang in seinem Buch *Istorija estestvoznanija èpochi èllinizma i Rimskoj imperii* (Moskau: Nauka. 1988, S. 185): „Solcherweise wurde die Insel Rhodos zu etwas wie dem Zentrum der Ökumene“. Und in solchem bevorzugten Lokalisieren der Insel war Dikäarch mitnichten einsam. Mehrheit der antiken Geographen zogen durch Rhodos den Hauptmeridian (Ebd., S. 192), Strabon und Marinos von Tyros den Hauptbreitenkreis (Ebd., S. 207, 216–217), während Hipparchos ebenso wie Dikäarch Rhodos an Stelle deren Kreuzung hinstellte (Ebd., S. 195). Gleichzeitig soll Rhodos als Zentrum mit dem Gleichentfernten und mechanisch Stablen assoziiert gewesen sein.

<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang ist es wohl angebracht zu bemerken, dass T.V. Popova aufgrund ihrer Analyse der Reden von Themistokles, wie sie bei Herodot wiedergegeben sind, zum Schluss kommt, dass man unter den dem willensstarken Charakter des Themistokles als eines tatkräftigen Politikers eigenen Stil-Besonderheiten dieser Reden eine besonders häufige Benutzung der Nominativform des Personalpronoms  $\epsilon\gamma\omega$  („ich“) feststellen muß (Popova, Tat'jana V. „Fiktivnoe pis'mo kak literaturnyj žanr“, *Antičnaja poëtika*. Hrsg. M.L. Gasparov. Moskau: Nauka. 1991, S. 1899).

<sup>16</sup> „Aristoteles, indem er das Nomen mit dem Subjekt gleichsetzt, bestimmt jene Nominalformen, die nicht können, das Subjekt sein, als Abweichung von der Normale, Arten von dem „Fallen“ des Nomens, die „Fälle“. Der Nominativ ist das „Nomen“, weitere Formen sind das „Fallen“; technische Bezeichnungen der einzelnen Kasus gibt es noch nicht“ (Trockij [/Tronskij], Iosif M. „Problemy jazyka v antičnoj nauke“, *Antičnye teorii jazyka i stilja*. Leningrad; Moskau: Socëkgiz. 1936, S. 22). „Sowohl die Flexion als auch die Wortbeugung sind [in antiker Grammatik] als eine Änderung (das „Fallen“, das „Abweichen“) vollendeter Wörter gedeutet, die in ihrem Normalzustand (der Nominativ für die Nomina, erste Person Singular Präsens für das Verb) allen anderen Formen vorangehen“ (ebd. S. 24). Das hier gesagte wird von den Texten selbst der antiken Grammatiker bestätigt. „Die Kasus, – so hat z.B. Diomedes (I, 301K) schon im IV Jh. n. Chr. geschrieben, – sind gewisse Grade der Deklination, die darum so genannt werden, weil die Mehrheit der Nomina sich nach ihnen verändert und fällt, nachdem sie von ihrer anfänglichen Stellung abweichen“ (*Casus sunt gradus quidam declinationis, dicti quod per eos pleraque nomina a prima sui positione inflexa variantur et cadant*).

<sup>17</sup> „Er sagte, dass man sich für unterwegs mit dem versorgen muss, was auch bei dem Schiffbruch zu verlieren unmöglich ist“, so sagt Antisthenes dort. Bei Cicero (*De re publica* I, 17) aber ist es Platon, der als Hauptheld ähnlicher Geschichte erscheint.