

Leonid TARUASHVILI

VON DER VILLA ZUR STADT: Eine Geschmacksumwandlung im Spiegel der antiken Ekphrasis des 1. – 4. Jhs.

Die herrschenden visuellen Geschmackseinstellungen, die im Laufe der sozial-kulturellen Veränderungen gesetzmäßig miteinander wechseln, treten im baukunstgeschichtlichen Zusammenhang auf als ein der hauptsächlichsten form- und stilschaffenden Faktoren, und das macht ihre Berücksichtigung durchaus unentbehrlich für adäquate Beurteilung jedes Zeitalters in der Architekturhistorie.

Es versteht sich von selbst, dass jede Berücksichtigung solcher Einstellungen kann ohne sichere Kenntnisse von ihnen nicht auskommen, also muss man damit beginnen, um sie aufzudecken. Aber was kann denn als der Stoff dafür dienen?

Denkmäler der Baukunst? Zweifellos. Doch wenn man ausschließlich von ihren visuell erhaltenen Angaben ausgeht, mögen leicht viele verschiedene Missverständnisse aufkommen. Denn die Spuren, die ein bestimmter Kunstgeschmack in einer architektonischen Stilrichtung oder einem einzelnen Bauwerk hinterlässt, erscheinen dem Forscher von andersartigen Merkmalen gar nicht abgesondert. Und mehr noch als das: Sie sind in kompliziertes, konfuses und jedes mal neues System der Zusammenwirkungen von verschiedensten (technischen, ökonomischen, gebrauch-utilitaristischen) Beschaffenheiten einbezogen und lösen sich in so einem System öfters bis zur Ununterscheidbarkeit auf. *Ergo* läuft ein Baukunsthistoriker, der sich allein mit visuellen Angaben der Denkmäler beschäftigt, die Gefahr, z.B. Schmucklosigkeit, die bloß durch Mangel an Mitteln bedingt ist, für die beabsichtigte künstlerische Askese zu halten oder eine durch niedrige Festigkeit des zugänglichen Baustoffes hervorgerufene ungewöhnlich große Breite der Stützen als Ausdruck einer dem Künstler eigenen Sehnsucht nach der übermenschlichen, einzelne Persönlichkeit erdrückenden Monumentalität.

Darüber hinaus, die in diesem oder jenem Zeitalter der Baukunst herrschenden Formmodelle bilden sich in der Kreuzungszone der wenigstens vier verschiedenen Interessengebiete, nämlich des:

- 1) technisch erreichbaren,
- 2) ökonomisch möglichen,
- 3) utilitaristisch erforderlichen, und (nur daneben)
- 4) ästhetisch gewünschten.

Folglich wird das allein aus dem Gebiet des ästhetisch gewünschten realisiert, was in die Zone, wo die drei andere Gebiete sich kreuzen, gerät, und je enger diese Gebiete sind, auf desto mehrere äußere Hindernisse diese Realisation stößt. Und obschon Architekturgeschichte wohl einige Fälle des Verzichtes auf jene oder diese funktionelle oder technische Vorteile zugunsten einer bestimmten ästhetischen Wirkung kennt, berührt solch ein Verzicht jenes Minimum nicht, ohne dessen Erfüllung das Gebäude entweder nutzlos wird oder zusammenbricht. Also, wenn ein architektonisch-künstlerisches Ideal in der Praxis verwirklicht ist, zeigt es sich nicht nur in die hartnäckig sich gegen analytische Zerlegung sträubende Einheit eingeschlossen, sondern wird äußerst selten in vollem Maße verwirklicht.

Folglich zeigt sich eine nur auf visuelle Baudenkmälerzeugnisse sich stützende wissenschaftliche Rekonstruktion der einst einflussreichen Einstellungen des Architekturgeschmacks äußerst schwierig, wenn überhaupt möglich. Sie ist aber wohl dann zuverlässiger, wenn sie nach einem Stoffe der wesentlich freieren, obwohl freilich unvergleichbar weniger vollständigen als Baudenkmäler selbst Erscheinungsformen, und zwar auf verbale Einschätzungsausdrücke – sei es architektonische Tagträume oder abwertende Urteile über wirkliche Bauwerke – ausgerichtet ist. Zu solchen muss man sicher auch die von der Antike erreichten zahlreichen dichterischen Beschreibungen der Bauten und Baukomplexe (sog. Architekturekphrasis) rechnen. Diese Texte, die klar ausgeprägte Bewertungstendenz kennzeichnet, ermöglichen besseres Verständnis dessen, welche Züge der visuellen Gestalt der

wirklichen Bauten als ästhetisch wertvolle von denen aufgefasst werden konnten, die diese Texte geschrieben hatten, welche, umgekehrt, einen negativen Widerhall in ihnen erwecken mussten und welche ihnen einfach gleichgültig waren.

Um möglichst näher bei gesuchter Geschmacksursprünglichkeit anzukommen, muss man also gerade an solcherart Quellen sich wenden. Im gewissen Sinn haben diese poetisch-expressive Beschreibungen sogar einen Vorzug vor anderen Aussagen über die Baukunst, weil sie unmittelbare, noch nicht zum Objekt der Reflexion gewordene Gefühle ihrer Autoren ausdrücken und deswegen insbesondere beredsam sind. Von hier aus kann ein ziemlich langer dafür aber sicherer Weg, der zu Lösung der schwierigen Fragen um die seelischen Ursprünge der Baukunststile bringen soll.

Bei dem aufmerksamen und vergleichsorientierten Lesen erscheinen antike dichterische Baubeschreibungen dem Stil und Geist der klassisch-antiken Baukunst als Regel kongenial sein. Jedenfalls bemerkt man in ihnen wie in der dem klassischen Bauwerk eigenen architektonischen Gestalt kein folgerichtiges Unbeachten der Konstruktionsgrundlage; im Gegenteil, mit dichterischen Mitteln betont sich dort tektonische Seite der Gestalt, die stabilisierendes Zusammenwirken der Schwere und Festigkeit samt dem Gleichgewicht der Massen widerspiegelt¹ und als Symbol des sich selbst genügenden Ganzen hervortritt. Bauwerkbeschreibungen, die wir schon in Homers „Odyssee“ treffen können (besonders die des Alkinoospalastes – VII, 83-101), sagen klar, daß die Einstellung auf tektonische Ausdruckskraft und -fülle gleichzeitig mit der klassisch-antiken Dichtkunst entsteht, also viel früher als diese Einstellung dank der Entwicklung der architektonischen Ordnungen in die altgriechische Architektur sich Bahn bricht.

Was aber den atektonischen – hinsichtlich der Bauten – Geschmack anbelangt, bleibt er bis zum frühestens letzten Viertel des 1. Jh. für antike Schriftsteller ein Objekt der entfremdeten Schau, die je nach subjektiver Engagiertheit des Autors von scharf kritischer Ablehnung (Cicero über Verres in Kastortempel – *In Verrem* 2 sess., I, 133sq, Plinius der Ältere über hölzernen Theaterbau des Curio – XXXVI, 117sq) bis zu Feststellung mit missbilligendem Sinngehalt (Suetonius über drehbare Gemachdecke des Goldenen Palastes – *Nero* 31, 2). Und sogar nachdem diese tief in der antiken Seele eingewurzelte tektonische Bauauffassung ihre Alleinigkeit verliert, bleibt sie dennoch die in der Poesie vorherrschende bis zum Ende des antiken Zeitalters. Das Gestaltensystem der Architekturekphrasen ist von ihr auch in frühchristlicher Dichtung bestimmt, wie es ein Beispiel des um die Wende von 4. zum 5. Jh. tätigen Prudentius

(Versbeschreibung einer Kirche in *Peri stephanon* XI) zeigt.

Doch ungefähr von Domitianus-Zeit (81 – 96) an verliert diese Auffassung ihre Ausschließlichkeit. Atektonische Charakteristika der Bauten fangen an, sich in apologetischen Kontext einzufügen, und mit dem Lauf der Zeit geschieht das immer häufiger.

Auf der ersten Stufe dieser Entwicklung lässt der atektonische Geschmack größtenteils in den Intimitätsmoment hervorhebenden Beschreibungen der privaten und dazu Rekreativbestimmung habenden Bauten von sich wissen. Es ist bemerkenswert, daß für atektonische Vision der Periode ihres ersten Literatarauftretens solche Gegenstandsausrichtung völlig erwartbar ist. Denn einem noch nicht vorbereiteten Publikum erscheinen allerart traditionswidrige Stilneuerungen gewöhnlich nicht anders als in enger Verbindung mit diesem oder jenem thematischen Motiv, das solle ihre Einwendung – wenigstens nach dem Schein – angebracht und somit entschuldbar machen. Und erst mit der Zeit, je nachdem diese Neuerungen Anerkennung finden und zur Gewohnheit werden, verlieren sie diese nutzlos ihnen werdende, einst aber sie rechtfertigende Verbindung.

Erlauben wir uns hier ein Beispiel aus ganz anderem Zeitalter, obschon gleicherweise aus dem Wirkungsgebiet des atektonischen Geschmacks, anzuführen. Der im romantischen Ballett entstandene Spitzentanz wurde erstmals vermutlich von F. Taglioni² in den Tänzen der Nonnenschatten (3. Akt der meyerbeerschen Oper *Robert le Diable*, 1831; Motivierung durch

Unkörperlichkeit der Gespenster) und bald darauf in Partie der Sylphide (Ballett *La Sylphide*, 1832; Motivierung durch Leichtheit der Luftgeister) verwendet und erst nachdem wurde er zur allgemeinen, vollkommen von Themenstoff unabhängigen Regel des akademischen Balletts.

So auch hier. Einen ungewohnten Leser könnte die atektonische Vision wohl sogar schockieren, wäre sie beispielsweise auf die Stadt angewendet. Denn solche Vision setzt eine beschauliche Abgespanntheit als dominierenden Zustand voraus, ein gesenkter Muskel- sowie Gedankentonus, der im städtischen Milieu, das von der in ihm sich befindender Person eine gewisse Aktivität erfordert; wenig passend ist. Eine ganz andere Sache ist, in der für die Muße eingerichteten Villa, wo die Abgespanntheit nicht nur als ungefährlich, sondern auch als vollkommen angebracht erscheint, Zeit zu verbringen. Eben darum war die Villa ein idealer Vorwand, um den anfänglichen spontanen Widerstand des auf klassischen Vorbildern erzogenen Geschmacks zu neutralisieren sowie vorher stilfremde atektonische Vision zu rechtfertigen und in hoher Literatur einzubürgern. Und eben darum wurde die Villa unter verschiedenen Gesamtbildern zum ersten Gegenstand der atektonischen Interpretation, die Stadt zum folgenden.

Das bedeutet aber nicht, daß Thema Villa mit Stadt in der antiken Literatur anfänglich keineswegs verbunden war. Im Gegenteil: Stadt, städtisches Leben mit seinem verworrenen Problemknäuel tritt hervor – und das ist ganz natürlich – als mehr oder weniger augenscheinliche Motivierung der Wendung zum ideellen Bilde der Villa, dieses Obdaches der von eitlen Sorgen ermüdeten Seele, als gewisser Kontrasthintergrund für dieses Thema. Im Großen und Ganzen ist die Entgegensetzung des ländlichen Lebens dem Leben in der Stadt (freilich zum Nachteil des letzteren) ist für die römische Literatur völlig hergebracht. Ureigene für antike philosophische Ethik, Antithese weltlicher Eitelkeit und weiser Gemütsruhe war hier bildlich konkretisiert und zugleich wesentlich vereinfacht. Nicht umsonst hat Seneca in „Briefen nach Lucilius“ sie als falsche abgelehnt, indem er behauptete, daß echte Ruhe nur auf dem Wege der philosophischen Reflexion und nicht des Umgebungswechsels erreichbar ist³. Aber sie ist in den Cicero-Briefen vorhanden, gewinnt wichtige Bedeutung in dem Horaz' Gestaltssystem und mit Betonung auf ersterer Komponente, der Stadt, wird bestimmend in der 3. Satire Juvenals (lebte 2. Hälfte des 1. Jh.), wo die Abreise nach den Kurorten Campaniens als Rettung vor den Gräueln des römischen städtischen Alltags vorgestellt ist.

Es ist ein groteskes Bild des dem Juvenal zeitgenössischen Rom, das als hauptsächlicher Moment seiner Satire erscheint. Rom, das der Dichter ohne Rücksicht und mit grellen Farben malt, tritt bei ihm hervor als eine Stadt, wo Trug und Gewinnsucht unumschränkt regieren, wo ein armer Mann Gegenstand der Verachtung und Zielscheibe des Spottes ist, wo mehrstöckige Gebäude baufällig sind und ihren Bewohnern mit Stürzen und Bränden drohen, während die Strassen, in denen Fußgänger durch ewige Hast und Gedränge ermatten, sowie mit allerlei für Leben gefährlichem Wechselspiel in der Art stetig aus geöffneten Fenstern auf ihre Köpfe fallender Tontöpfe ängstigen.

Alles in allem ist ein vom Subjekt der Satire empfundenenes Bedürfnis, deren Objekt, d.h. eitles und lasterhaftes, unvoraussagbares und gefährliches stadtrömisches Milieu, loszuwerden, überzeugend von Juvenal motiviert. Und was für einen in diesem Milieu einsamen Menschen vollkommen gesetzmäßig ist, hat die von ihm erwähnte Befreiungsweise – nämlich die Flucht in die freie Natur – passiven Charakter.

Dennoch muss man folgendes zu betonen: Die Tatsache, dass das Subjekt dieser Satire angesichts des für ihn lebenswichtigen Problems keine Aktivität bekundet, ist eine Folge gar nicht absichtlicher Bevorzugung, sondern des Fehlens der wirklichen Wahl. Denn alle seine Beschreibungen und Urteile, seine Gegenstands-Auffassung selbst, die taktil und haptisch (plastisch) ist, einen nach Basiseinstellungen aktiven Menschen in ihm verraten. Er ist freilich kein Seneca-Stoiker, der fähig ist, mitten in allgemeinem Wahnsinn zu leben, den klar einzusehen und dabei Kräfte genug für das Bewahren voller innerer Ruhe in sich zu finden⁴. Gleichzeitig ist er noch sehr fern von passivem Hedonismus, der die gemeine Tonalität der Briefe des Plinius des Jüngeren bestimmt. Denn während bei Plinius (wie wir es unten sehen werden) das Vergnügen, das die Villa seinem Bewohner macht, unzertrennbar vom Zustand der

körperlichen Abgespanntheit dieses Bewohners erscheint, kennzeichnet Juvenal die Körperstärke eines nicht zu vorgeschrittenen Alters (*dum nova canities, dum prima et recta senectus* – 26), die sich in der Fähigkeit, ohne Stab zu gehen (*dum ...pedibus me / porto meis, nullo dextram subeunte bacillo* – 27-28) zeigt, speziell als Voraussetzung der Übersiedlung aufs Land. Was aber das Wohnen in der Stadt betrifft, lässt das keinen Platz für Aktivität, eine solche wenigstens, die wahr ist, also sich auf persönlicher Initiative begründet und individuelle Unabhängigkeit voraussetzt. Doch eben dieser Mangel erlebt sich als Hauptübel des Wohnens in Rom: Wohin du auch gehen magst, hält dich die Menge auf und wirft dich zurück (welche Menge der Dichter einer Welle oder einem Wasserstrom – *nobis properantibus obstat / unda prior* – 243-4, – d.h. mächtiger, aber dem Wesen nach passiver und formloser Masse gleichstellt), während irgendein Reicher, der in seiner Sänfte und vielleicht auch eingeschlafen liegt, kommt auf den Armen seiner Träger rechtzeitig, wohin er wünscht und zudem früher als andere.

Das Bild des Reichen in der Sänfte erscheint hier als eines der Symbole der verkehrten Stadt, was nicht zu verwundern ist: Juvenal bleibt noch zu fern von der Veranlagung zum sympathischen Einfühlen in den Zustand passiver Unterzogenheit. Bzw. ist auch ein Scharm des den einzelnen Menschen unterdrückenden und unterstellenden Stadtelement dem Dichter völlig fremd, weil seine Empathie ausgerechnet auf den einzelnen Menschen und nicht auf unpersönlichen Elementen – in Übereinstimmung mit klassischer Tradition, der er immer noch angehört, – fokussiert wird. Scharfe Empfindung und Erleben gefährlicher Zerbrechlichkeit, die dem Alltags eines solchen Menschen, wenn er Rom bewohnt, eigen ist, drückt Juvenal knapp aus in tektonisch negativem Bilde: *nos urbem colimus tenui tibicine fultam* („Wir bewohnen eine Stadt, die auf dünne Stange stützt“ – 193).

Wenn in der 3. Satire Juvenals die Motivation der Flucht vor Stadt thematisiert ist, erhält das Thema selbst des von städtischem Alltag entfernten Lebens in Werken seiner Zeitgenossen, M. Valerius Martials (ca. 42 – zw. 101 u. 104) und Plinius des Jüngeren (61/62 – ca. 114) eine spezielle Beleuchtung. Für die letzteren Beiden wird aber dieses Thema zum günstigen Anlass, um Handgriffe der atektonischen Interpretation in die Dichtkunst einzuführen und auszuarbeiten.

Die Abschaffung der hergebrachten Tektonik realisiert sich hier in den zwei Hauptrichtungen. Von diesen zeigt eine sich als scheinbare Verletzung tektonischer Balance in einem Kräftepaar, nämlich a) der Schwere und b) des Widerstands gegen die Schwere, und zwar zugunsten des letzteren. Der nach oben gerichtete Widerstandsvektor, der von nun an keine Gegenwirkung seitens der Schwere findet, erhebt den eingebildeten Bau gen Himmel, während die Vertikalachse übertrieben groß wird.

Die andere Richtung ist gegensätzlich. Sie besteht in fortlaufender Betonung waagerechter Achsen sowie waagerechter äußerer Beziehungen – Grundrisseigenschaften, Tür- und Fensteröffnungen, – die sich mitten aus dem Gebäude öffnenden fernen und nahen Ansichten werden beständig erwähnt. Und als Regel geschieht das gleichzeitig mit der Schwächung der senkrechten Achse, entlang der hauptsächlich – apropos gesagt – tektonisch bedeutsamen Wechselwirkung (und Wechseldämpfung) des Tragens und des Getragen-Sein sich bekundet.

Die Verwendung dieser beiden zugleich die Tektonik auflösenden, obwohl nach Verfahren gegensätzlichen Interpretationsrichtungen, kann man in einem der *Epigrammata* von Martial einsehen: Der Dichter beschreibt hier eine Stadtvilla eines seiner Freunde, namens Julius Martialis, auf dem Gipfel des Janiculus und von der Villa sich öffnende Aussichten (IV, 64).

Die einzige Betonung, die im Laufe dieses langen genug (36 Verse) poetischen Beschreibens, nämlich in seinem Anfang – *longo Ianiculi iugo recumbunt* („auf langem Gebirgsstocke des Janiculus liegen“ – 3) – gemacht wird, ist wohl zu unbestimmt, denn als sich stützender („liegender“) Gegenstand erscheint hier eigentlich kein Bau, sondern *jugera pauca* („ein bisschen Jugera“ – 1), d.h. Gelände, Oberfläche der Erde, die mit dem schon *implicite* luftigen und durchsichtigen Gartenbild: *hortis Hesperidum beattiora* („seligere als Hesperiden-Gärten“ – 2) verglichen wird. Darüber hinaus, gleich nach diesem kurzen, aus drei Versen bestehenden Einleitungsteil, der die Villa im Ganzen betrifft, entfaltet sich ein dichterisches

Gemälde, das man schon ganz und gar atektonisch nennen kann. Es ist ein Bild des gewichtlosen und wie in der Luft schwebenden Hauses:

Lati collibus imminent recessus, / et planus modico tumore uertex / caelo perfruitur sereniore, / et curvas nebula tegente ualles / solus luce nitet peculiari: / puris leniter admoventur astris / celsae culmina delicata uillae („Breite Gemäche erheben sich über Hügeln, / und ein sanftes, nur ein wenig erhöhtes [eigtl. „mit gemäßigter Wulst“] Dach [eigtl. „Gipfel“] / genießt den helleren Himmel; / und [wenn] der Nebel tiefe Täler bedeckt, / [scheint] sie allein mit ungewöhnlichem Licht: / Nach reinen Gestirnen erheben sich langsam und weich / feine Höhen der hohen Villa“ – 4-10).

Hier sieht man also keinen einzigen tektonischen Akzent! Der Bau selbst ist durch ein Wort bezeichnet, das ihn auf keine Weise mit dem Bereich tektonischer Assoziationen verbindet, dafür aber die Idee des Interieurraums betont: *Recessus* („Gemach“). Auch natürliche für die des Rezipienten Einbildungskraft Assoziierung des Daches mit den darunter gesetzten Stützen ist nicht bekräftigt; vielmehr wird sie verdrängt: Das Dach erwähnt sich hier im Kontext seiner Verbindung nicht mit dem, was unter dem Dach, sondern mit dem, was sich über dem Dach befindet: „Dach / genießt den helleren Himmel“. Gleichzeitig überträgt die Erwähnung des Himmels den Fokus des eingebildeten Gemäldes noch höher als das Dach, in den Bereich der körperlosen Luftigkeit, während die Bezeichnung des Himmels als des „helleren“ (*sereniore*) diese Übertragung mit tonalem Effekt des hellen Flecks erhärtet.

Bemerkenswert ist auch, wie das Dach an und für sich, ohne Bezug auf seine äußeren Verbindungen, gekennzeichnet wird. Obwohl sie „sanft“ (*planus*) ist und sich nur „gemäßigt“ erhebt, ist diese Erhebung selbst mit dem Wort *tumor* bezeichnet, was dem Bilde eine ganz bestimmte assoziative Färbung zugibt. Buchstäblich bedeutet das vergebene Wort „Anschwellung“ oder „Wulst“ (von dem Verb *tumeo* mit entsprechender Semantik); anders gesagt, verweist es des Lesers Einbildungskraft auf den Vorgang der Volumenvergrößerung des Gegenstandes unter dem Druck des mitten in ihm enthaltenen fließbaren – gasförmigen oder flüssigen – Stoffes. Dementsprechend versteht sich der Gegenstand, d.h. das Dach, als biegsames, dem Drange einer gewissen unsichtbaren und formlosen Masse nachgebendes und seine Form unter Wirkung dieses von unten, aus dem Interieurraum ausgehenden Dranges bekommendes Etwas. Solch ein Effekt ist ja das krasse Gegenteil zur Gestalt der harten und schweren Dachkonstruktionen: Das Dach drückt hier nicht hinunter; demgegenüber strebt es nach oben⁵.

Wie man sehen kann, wird am Anfang diese Idee obschon klar, aber noch indirekt wiedergegeben. Doch zum Schluss des Villa-Beschreibens erhält sie schon einen expliziten, ja sogar anschaulichen Ausdruck: „Nach reinen Gestirnen erheben sich (*admoventur*) langsam und weich / feine Höhen der hohen Villa“ (bemerken wir apropos noch eine Akzentuierung des Daches mittels des positiv einschätzenden Epithetons *delicata* d.h. „fein“).

Doch atektonischer Effekt dieser Beschreibung wäre gewiss viel schwächer, hätte ihr Autor einen bildformenden Handgriff nicht verwendet, der die Gestalt der auf der Hügelhöhe angelegten römischen Villa paradoxerweise den Bergbildern, die für die traditionelle chinesische Landschaftsmalerei typisch sind, etwas ähnlich gemacht. Ein stetig sich wiederholendes Motiv dieser letzteren ist ein hoher, abschüssiger Berg, manchmal mit einem feinem Gebäude auf dem Gipfel und öfters mit einem nebelumhüllten Fuß unten. Das Ergebnis entspricht dem gesamtem Gestaltssystem der chinesischen Landschaft: Das Massiv des Berges verliert seine natürliche Grundlage, weswegen es frei in der Luft hängend zu sein aussieht. Gleiches Verfahren mit ebenso gleicher Auswirkung kann man auch hier deutlich spüren:

„Und [wenn] der Nebel tiefe Täler bedeckt, / [scheint] sie allein mit ungewöhnlichem Licht:“

Der Dichter, indem er den Stützteil, nämlich den Hügelfuß mit Nebelschleier verbirgt, lässt den getragenen Teil, nämlich das Dach, mit dem Glanz des reflektierten Lichtes hervortreten.

Welch ein besonderer Effekt wird hier mit dem Hinzufügen dieses Bilddetails erreicht? Wenn es für den Autor dieses Gedichts von irgendeiner Bedeutung wäre, die lyrisch-romantische Idee des Aufschwungs mit der realistischen (hinsichtlich des Baues) Vorstellung von natürlicher Schwere des sich aufschwingenden Gegenstandes, soweit möglich, überzeugend zu verbinden, bewahrte er sicher ein sichtbares Bild der festen Stütze als eines zuverlässigen Trampolins, eines Grunds für das Abstoßen. Hier aber handelt es sich dichterisch um einen solchen Aufschwung, den nicht das Abstoßen von Grund, sondern die Leichtigkeit des sich aufschwingenden Gegenstandes selbst ist gewährleistet. Das ist, warum „feine Höhen“ der Villa sich *leniter* (d.h. „langsam“, „weich“) zum Himmel erheben. Denn Ruck und Geschwindigkeit, durch die die Trägheit der Schwere gewöhnlich überwunden wird, ist für das poetische Gebäude von Martial unnötig: Das steigt empor wie ein Luftballon, dank ausschließlich ihm innewohnender Leichtigkeit.

Gleich nach Beschreibung der Villa folgt die ausführliche (14 Verse) Aufzählung ferner Ansichten Roms, die sich von der Hügelhöhe dem Auge darbieten; dabei wird ihre besondere Bedeutsamkeit und Schönheit gemeint. Die Wichtigkeit, die hier den Stadt-Ansichten, d.h. den visuellen Kontakten mit äußerem Milieu verliehen wird, akzentuiert Achsen, längs derer solche Kontakte sich verwirklichen. Da diese Achsen entweder waagrecht oder zu waagerechten nah sind, durchkreuzen sie die vertikalen Flächen der ohnehin mit Schweigen übergangenen Wände und Säulenreihen, die auf dem Hintergrund des so eindrucksvollen Panoramas endgültig an Bedeutung verlieren.

Die Akzentuierung der Beziehungen zwischen dem verhältnismäßig geschlossenen Raum und seiner Umgebung, – und zwar solcher Beziehungen, die vorzüglich visuell⁶, manchmal aber auch akustisch oder mechanisch sind und dabei immer leicht, ohne die mindeste Anstrengung sich verwirklichen, – ist im Allgemeinen für Martialsche Villa-Gestalten und für ihre verschiedenen Details im höchsten Grad kennzeichnend. Die Beziehungachsen sind sowohl waagrecht als auch lotrecht. Obwohl die letzteren von dem Dichter weniger ausgearbeitet sind, gibt es auch diese in seinem Werk; so beispielsweise strebt das Dach im oben erörterten Epigramm „nach reinen Gestirnen“.

Dennoch gibt Martial der waagerechten Achse offensichtlich den Vorzug. Typisch sind in diesem Sinn die oben erwähnten Rom-Ansichten, die sich aus Villa des Julius Martialis darbieten. Als Beispiele kann man auch andere Erwähnungen ferner Ansichten in Epigrammen von Martial anzuführen: eines aus kleinem (und so *Mica*, d.h. „Krümchen“ genannten) Speisezimmer der vorstädtischen Villa⁷ (da wird der Effekt der Ansichtsferne durch den Ausmaßkontrast zwischen einem solchen Aussichtsplatz und dem von ihm her gesehenen Grandiosen unterstrichen), anderer aber – aus der Bibliothek einer Villa⁸. Erwähnt ist auch die Ansicht auf die Gipfel der Berge aus einem Stadtgut⁹ sowie die doppelte Ansicht – auf Meer und Fluss zugleich, – die sich unmittelbar vor dem in einem der Villa-Zimmer gestellten Ruhelager bietet¹⁰ (hier geht es um die Wahrnehmung des Gegenstandes mit unbestimmten Grenzen von einem Menschen in passiv-entspannter Liegepose; motorische sowie taktil-haptische Assoziationen sind dementsprechend gedämpft).

In diesem Sinn ist noch ein Epigramm von Martial bemerkenswert. Es beschreibt mit Begeisterung eine der Einzelheiten, die insgesamt den Villa-Alltag bilden, und zwar die Weintrauben hinter dem Treibhausglas¹¹. Obwohl hier im Unterschied zu den aufgezählten Beispielen die Verbindungslinie ziemlich kurz ist, zieht sie sich aber durch eine unüberwindliche für ein Berühren, wenn auch durchsichtige Schranke, die taktile Erwartungen eines Wahrnehmenden ebenso wirkungsvoll wie die Ferne vereitelt und so die optische Gestalt von zusätzlichen, nicht-optischen Assoziationen befreit. Weswegen auch hier, wie in Fällen mit fernen Ansichten, wird die sichtbare Gestalt irgendeinem Phantom ähnlich, mit dem der Umgang keine Muskelanstrengungen und dessen Wahrnehmung keine Muskelimpulse fordert.

Auch andere, nicht-visuelle Beziehungen sind in diesem thematischen Kontext als am höchsten erleichterte behandelt. Man kann z.B. fischen, ohne das Zimmer zu verlassen und ohne von Ruhebett aufzustehen; dafür soll man nur die Angelschnur durch das Fenster auswerfen¹² (äußerst leichte, wenn auch noch mechanische Verbindung); um den erforderlichen Fisch aus dem Fischbehälter zu fangen, muss man ihn einfach beim Namen rufen, dann schwimmt er selbst heran¹³ (hier tritt akustische Verbindung anstatt mechanischer).

Noch wesentlicher ist die Bedeutung der Waagerechten in Architekturgestalten der drei weit bekannten und Beschreibungen eigener Land-Villen enthaltenen Briefe von Plinius dem Jüngeren. Eine von den Villen, die im Brief nach Gallus (II, 17) dargestellt ist, wird in der Reihenfolge beschrieben, in welcher ein ihre Räume durchwandernder Besucher sie sehen könnte; Die Komposition der Beschreibung entspricht also der Reihenfolge des Marschweges.

Tatsächlich beginnt dieser Marschweg aus Rom und zeichnet sich durch Mannigfaltigkeit der unerwartet wechselnden Ansichten aus. Im Allgemeinen betont der Autor auf jede Weise die Aussichten im offenen Raum. Abgesehen von denen, die sich dem Reisenden auf dem Weg von Rom (3) darbieten, sind es schon Aussichten aus Villa-Interieuren; Der Autor aber erwähnt dabei weder die gesamte Ansicht auf das Villa-Gebäude noch dessen einzelne konstruktiv bedeutsame Teile. Hier sind nur Interieure charakterisiert, aber auch sie ausschließlich in Bezug auf die Verbindungen mit der Naturumgebung (so z.B. naht das Triklinium dicht ans Meer heran und wird sogar ein wenig von seinen Wellen überschwemmt – 5) und auf ausgedehnte Landschaftsansichten, die sich daraus öffnen. Inzwischen betont sich die Panoramaartigkeit der Übersicht, die durch Ausmaß, Anzahl, und Anordnung der Fenster (5) gewährleistet wird, sowie die Isolationsmöglichkeit.

Etwas mehr Aufmerksamkeit schenkt Plinius den materiellen Teilen des Gebäudes in der an Domitius Apollinarius gerichteten Beschreibung seiner anderen Villa (V, 6). Diese Teile sind die Wände der Räume, doch auch sie werden in Bezug auf die Schönheit ihres Verkleidungsmarmors und ihrer Wandmalerei erwähnt (bemerkenswert ist das atektonische Motiv dieser Bemalung, die Vögel auf den Zweigen – 22). Aber eine von allen Seiten geöffnete Rennbahn scheint Plinius nichtsdestoweniger „bei weitem“ (*longe longeque*) angenehmer zu sein als die Räume im Villa-Gebäude (32).

Auch im Ganzen überwiegen die Erwähnungen der horizontalflächig gestreckten Gegenstände in diesem anschaulichen Brieftext. Abgesehen von der obengenannten Rennbahn sind es *prata, campi, planities, riui, flumen, fonticuli, uineta, arbusta* („Wiesen“, „Felder“, „Ebene“, „Bäche“, „Fluss“, „Quellen“, „Weingärten“, „Gebüsch“). Plinius nennt hier viele verschiedene Arten von Pflanzen, aber es sind hauptsächlich Gräser und Sträucher. Was aber die Bäume betrifft, handelt es sich nur um die Platanen, die dreifach erwähnt sind, jedoch kein einziges Mal hinsichtlich ihrer traditionellen für dichterische Topik Schlankheit oder Höhe, sondern dafür zweimal (20 und 22) in Bezug auf ihren Schattenreichtum, und beim dritten Mal (32) wird es gesagt, dass ihr Stamm (dieser Tektonik-Faktor im Baumgestalt) mit dem ihn umrankenden Efeu verschleiert ist. Zaunpfähle verbergen sich hinter dem Buchsgestrüpp (17). Die Säulen sind anscheinend auch erwähnt, aber nur einmal; zudem geht es hier nicht um Gebäudestützen, sondern um kleine marmorne Pfostchen für die Weinrebe (*columellae Caristiae* –36), und das ist die einzige Erwähnung des tragenden Teils im ganzen Brief. Doch allerorts in diesem Text vermeidet sein Autor jede Hindeutung auf das Tragen der Schwere und die physische Ermüdung; indem er so über den Weg nach oben spricht, unterstreicht er die Leichtigkeit und Unmerklichkeit seines Durchgehens (14).

Allerdings erzählt Plinius in diesem Brief eigentlich von dem Ort, wo man Kräfte wiederherstellt, von einem, so zu sagen, Rekreativkomplex; also sind Möglichkeiten für eine gewisse Relaxation von seinem Zweck selbst vorausbestimmt. Doch die Rekreation kann nicht, restlos auf Relaxation zurückgeführt werden, ohne sich ins Gegenteil umzuschlagen, und diese Binsenwahrheit war schon in der Antike wohlbekannt (A.C. Celsus. *De medicina* I, 1). Folglich widmet Plinius besondere Aufmerksamkeit einer Seite der Sache nicht um der Objektivität

wegen, sondern zwecks verbaler Verwirklichung seiner subjektiven Ich-Gestalt, das ein seiner Natur nach ein atektonisches Kunstideal voraussetzt.

Der kürzeste von allen drei Briefen – d. i. der Brief nach Romanus (IX, 7) – beschreibt zwei Villen von Plinius bei dem *lacus Larius* (heute Comer See). Die gegenüberstellende Beschreibung beider ist einzig auf die Frage konzentriert, in welchem Verhältnis sie zu ihrer Naturumgebung stehen und durch was sie sich voneinander unterscheiden. Eine, hoch über See gelegene Villa, die Plinius der Tragödie auf Kothurnen gleichstellt, ermöglicht die ferne und breite Ansicht auf den See; andere hingegen, niedrig und dicht neben See sich befindende und mit einer Komödie in niedrigen Sandalen verglichene gewährleistet unmittelbaren Kontakt mit dem See. Die Verbindung des äußeren und inneren Raums ist besonders in der Beschreibung dieser letzteren akzentuiert: Indem man sich in ihr befindet, könne man „fischen: und den Angelhaken mitten aus dem Zimmer und dabei fast von Ruhebett wie von einem Boot nach außen hin werfen“ (4). Mit diesem die ganze Beschreibung abschließenden Satz wird die Verbindungsfunktion der Fensteröffnung nicht nur betont, sondern – wenn auch scherzweise übertrieben; mittlerweile fehlt hier jede auch beiläufige Erwähnung von Wänden, Säulen und anderen Faktoren der Baustabilität.

Also vereinigt sich in den die Villen beschreibenden Plinius-Briefen fast völliges Fehlen der tektonisch positiven Gestalten mit dem Vorherrschen solcher, die alle tektonischen Assoziationen entweder abschaffen oder wenigstens abschwächen. Die Wirksamkeit dieser letzteren besteht darin, dass sie waagerechte, oft auch die lotrechte Begrenzer überschneidende Ausdehnung betonen.

Doch die angeführte Einzelheit, nämlich dass direkt durch das Fenster, ohne vom Lager aufzustehen, sich verrichtende Fischangeln (dasselbe Motiv gibt's, wie oben erwähnt ist, in einem dem Villa-Leben gewidmetem Epigramm von Martial) erscheint in noch einer Hinsicht aufschlussreich zu sein. Es liegt darin, dass obwohl der Epistolograph Plinius manchmal von seiner Arbeitsamkeit spricht, er im Allgemeinen und dazu sehr gern seine Lassheit betont. Sogar seine Arbeitsamkeit deutet er als Folge der Sorge um seinen eigenen postumen Ruhm (IX, 3, 1): gebe es sie nicht, – so sagt er, – lohne es sich nicht, sich zu bemühen. Er äußert seinen Widerwillen gegen die Überwindung aller und jeder Schwierigkeiten, den Wunsch, dass die Arbeit ihm entweder Umstände oder andere Menschen erleichtern, und wahre Freude, wenn ein solches geschieht. Mit dem aufrichtigem Entzücken, das er dem Briefempfänger mitzuteilen will, erzählt Plinius z.B. dem Tacitus, wie er während der Jagd und ohne sich dabei von seinen fruchtbarsten literarischen Beschäftigungen loszureißen, drei Eber zu fangen vermochte, und erst nachdem, als er den erwünschten Effekt schon für erreicht hält, fügt er hinzu, dass dieses dank des geschickt aufgestellten Fangnetzen stattgefunden hatte (I, 6, 1). Im Brief an Titianus sagt er, dass er ein völlig müßiges Leben lebt (*ipse uitam iucundissimam id est otiosissimam uiuo*), nennt sich selbst „müßig (*otiosus*)“ und „verweichlicht (*delicatus*)“ (IX, 32, 1). Auch dem Arrianus schreibt er anlässlich einer empfangenen und gelesenen Rede: „Mich, der wegen langer Untätigkeit geschlafen war (*longae desidiae indormientem*), weckte sie auf, wenn nur ich derselbe Mensch bin, den man erwecken kann (*si modo is sum ego qui excitari possim*)“ (I, 2, 3). Dementsprechend bezeigt er ein starkes Bedürfnis nach äußeren Stimuli. So bittet er Maximus, dass dieser ihn möglichst oft wegen der Nachlässigkeit in Bezug auf das Schreiben schelte (*conuicium facias... quotiens cessare videbor*) (VI, 11, 5).

Im Einklang mit all diesem stehen einige noch anschaulichere Züge eines seelischen Kommunitarismus, die sich im Bedarf an die Verstärkung des Kollektivitätsfaktors in solcher Arbeit zeigt, die im Grunde genommen innerlich also individuell ist: An seine Freunde richtet er sich oftmals mit den Bitten um Redigierung, um kritische (manchmal auch strenge) Beurteilung und Kürzung seiner Werke (abgesehen von dem oben zitierten Ort sind es auch I, 8, 3; I, 1; II, 5; V, 12). Dieser Kommunitarismus ist auch spürbar im Ruf, eine eigenartige Toleranz gegenüber fremden Geschmäcken zu üben. Und zwar besteht das Eigenartige dieser Toleranz gar nicht in der Anerkennung des jedem Menschen gehörenden absoluten Rechts, jedwede eigenen Geschmacksbedürfnisse ungehemmt zu befriedigen, sondern in klar ausgesprochener (IX, 17)

Überzeugung, dass die Geschmäcke grundsätzlich relativ und so alle gleichwertig seien. Auch in den Worten, mit welchen Plinius sich selbst für ein unterschiedsloses Verhalten gegenüber seinen Gästen lobt, verrät sich derselbe seelische Kommunitarismus: „...In jeder Hinsicht mache ich die gleich, die mit meiner Einladung gleichgemacht sind.“ – „Auch Freigelassene?“ – „Auch! Denn in solcher Zeit (*tunc*) halte ich sie nicht für Freigelassene, sondern für Genossen (*conuictores*)“¹⁴ (II, 6, 3-4). Schon das Wort *tunc* (≈ „dann“, „in jener Zeit“) verweist ja auf verborgenen psychologischen Sinn des Gesagten, weil das klar durchblicken lässt, dass es hier keineswegs um die der stoischen Philosophie entsprechende Anerkennung naturbedingter Gleichberechtigung aller Menschen geht, wie es auf den ersten Blick aussehen könnte, sondern um das unbewusste Streben nach nivellierender Verebnung, die dem Ergötzen an waagerechter, über die Raumschranken triumphierender Ausdehnung der Villa strukturell ähnlich ist. Und in der Tat, erstens äußert der Epistolograph Plinius, dieser verweichlichte Eleganzliebhaber, auf keine Weise und nirgends, abgesehen von der erwähnten Stelle, irgendeine demokratische Dispositionen Zweitens: Während er hier seine Missachtung gegenüber dem gebräuchlichem in seiner Gesellschaftsschicht Auswahlkriterium zeigt, spricht Plinius weder direkt noch indirekt, dass er irgendein anderes Kriterium vorziehe, das er als mehr gerecht betrachten könnte, z.B. das Kriterium der Ausbildung oder Geistesgabe. Es ergibt sich, dass die Menschen der niedrigeren Sozialstellung er nur und gerade als die Menschen der niedrigeren Sozialstellung an seinen Tisch einlädt, weil er sich ausschließlich von em unbewusstem Bedürfnis leiten lässt, sich wenigstens zeitweilig ihnen gleichgestellt zu fühlen¹⁴.

Aus diesem Horizontalismus der Geschmacksausrichtung entsteht auch die Leidenschaft des Plinius, – wie der in seinen Briefen hervortritt, – zu stetigem Platzwechsel. So, während er über sein Schwanken bei der Fragelösung erzählt, ob es sich lohnt oder nicht, zu verkaufendes Nachbarlandgut, das in sein eigenes sich einkeilt, zu erwerben, und dabei gewichtige praktische Argumente zugunsten des Erwebens vorbringt, zweifelt er aber, ob es ratsam ist, sein Landleben zum Verlauf in einem und derselben Ort zu verurteilen, oder ob es besser wäre, einige, wenn auch kleinere, aber dafür voneinander entfernte Grundstücke besitzen, um sich der Möglichkeit nicht zu berauben, die Wetterlaunen mittels der Überfahrten von einem Landgut nach dem anderem zu vermeiden. Und hier fügt Plinius folgende bezeichnende Worte zu: „Außerdem gibt es großen Reiz in Veränderung des Ortes und Klimas, in Reise selbst zwischen eigenen Gütern (*Habet etiam multum iucunditatem soli caelique mutatio, ipsa illa peregrinatio inter sua*)“ (III, 19, 4).

Anlässlich dieser Aussage könnte man bemerken, dass die Reise zwischen den auch einigermaßen im Klima unterschiedlichen Gegenden zu Plinius' Zeit ziemlich dauernd und mühsam gewesen sein soll, folglich man muss das Reisen an und für sich all zu sehr lieben und dabei wünschen, eine gewisse Extravaganz dieser irrationellen Liebe sich selbst sowie den anderen rationell klarzumachen, um solcherart Erwägungen auszusprechen. Das Hauptsächliche ist hier also gerade das, was Plinius dem Leser für das Nebensächliche ausgibt, ohne dieser Unterschiebung bewusst zu werden, das ist für ihn selbst die unerklärbare Lust zu stetiger Ortsveränderung.

Die Ende des 1. und Anfang des 2. Jh. entstandenen und zuerst noch ziemlich behutsam, in sie rechtfertigendem thematischem Stoff der Landerholung erschienenen Handgriffe der atektonischen Behandlung von verbalen Gestalten finden in der Folge viel freiere Anwendung in der Dichtkunst. Jetzt richten die diese Handgriffe anwendenden Autoren sie auch auf einen anderen Gegenstand. Interessant ist, dass der Weggang – oder, besser zu sagen, die Flucht – vor ihm war ein ursprünglicher Beweggrund für die Anwendung und Ausarbeitung dieser Handgriffe geworden ist. Dieser Gegenstand ist die Stadt.

Mittlerweile wissen wir, dass die Stadt als vorzüglich optisches Objekt schon in Martials Epigrammen manchmal auftauchte. Aber um sie als solches zu erblicken, hatte der Dichter es nötig, diesen Effekt mit der Raumdistanz, und zwar durch den Blick auf die Stadt aus der Entfernung der Villa zu gewährleisten. Im Übrigen unterscheidet sich das Martialsche Stadt-Bild

in tektonischer Hinsicht nicht grundsätzlich von dem des Juvenal. Was aber die von innen gesehene Stadt anbetrifft, erscheint ihr neues, stoffloses und atektonisches Bild in der Literatur der Antike später, ungefähr ein Jahrhundert nach Martials Epigrammen und Plinius' Briefen.

Ende 2. Jh. n. Chr. wurde von Achilles Tatius ein in der Folge berühmt gewordener griechischer Roman „Leukippe und Klitophon“ geschrieben. Dieses Werk, das den Weg für neue Themen, Stoffe und Personen in die an gebildete Leser gerichtete Literatur freilegte, enthält auch einige architektonische Gestalten. In ihnen so wie im ganzen Roman haben Züge neuer Ästhetik ihre eigenartige Widerspiegelung gefunden. Unter diesem Gesichtswinkel ist ein Auszug aufschlussreich, der Eindrücke des auf die Strassen Alexandrias, dieser antiken Weltstadt, geratenen Romanhelden wiedergibt:

„Und während ich meine Augen zwischen allen Strassen teilen versuchte (*merizōn tous ophthalmous*), war ich ein unersättlicher Zuschauer (*theatēs akorestos*) und konnte nicht die ganze Schönheit mit einem Blick umfassen (*to kallos holōs ouk exeroun idein*). Auf eines sah ich, auf anderes gedachte ich zu sehen, eines beeilte ich mich zu erblicken, anderes wollte ich nicht verpassen: das Gesehene ergriff die Blicke (*ekratei tēn thean*), das Erwartete zog an (*heilke*). Und nachdem ich, von der Begierde des Schauens brennend (*pros tēn opsin duserōtiōn*), in allen Strassen umherlief, sagte ich ermüdet: „Meine Augen, wir sind besiegt!““ (VI, 1).

Vom historisch-psychologischen Standpunkt aus liegt eine gewisse Duplizität in der hier beschriebenen Reaktion des Romanhelden vor. Es ist bemerkbar, dass seinen perceptiven Gewohnheiten zugrunde das ureigene klassisch-antike Modell liegt. Denn er versucht – sei es auch erfolglos, – „die ganze Schönheit mit einem Blick zu umfassen“ (vgl. bei Aristoteles *hōrismenon*, „das Begrenzte“ – *Metaphysik*, XIII, 3, 1078a), und es ist kein Wunder, dass dieses hergebrachte Modell sein Missverhältnis zum ästhetischen Gegenstand (d.h. das hellenistisch-römische Alexandria) beweist, auf den es nicht abgestellt ist: „...Sagte ich ermüdet: „Meine Augen, wir sind besiegt!““. Als Ergebnis wird die Position des Zuschauers zweideutig. Einerseits vermochte das Schauspiel der Weltstadt ihn in seine grenzlose Ausdehnung einzubeziehen. Andererseits ergab sich ihm der Zuschauer noch nicht völlig: Das Fehlen der Formbegrenztheit in entstandener Stadt-Umgebungsgestalt ruft in ihm keinen Genuss vom Effekt der Auflösung in dieser Umgebung und vom Verlust/Loswerden seiner eigenen Perzeptionsaktivität hervor, sondern (falls man den Erzähler buchstäblich versteht) ein Unbehaglichkeitsgefühl.

Aber im Weiteren verschwindet auch diese innere Störung angesichts der Wunder alexandrinischer Baukunst: Jetzt sind nicht nur die „Augen“, sondern auch die Seele des Romanhelden von ihrer Großartigkeit „besiegt“! Während er auf den berühmten Pharos-Leuchtturm sieht, versucht er schon nicht, das visuell von ihm Wahrgenommene mit dem urklassischen mentalen Modell des konstruktiv gewährleisteten, zuverlässigen und übersehbaren Bauwerks innerlich in Übereinstimmung zu bringen. Inzwischen hat die von ihm in diesem Augenblick erlebte Baugestalt ausgesprochen atektonischen Charakter:

„Zuerst geleitet uns Chäreas auf den Stadtturm und zeigt von da ein Gebäude, das wunderbar und unglaublich ist. Ein bis zu den Wolken reichendes Werk befand sich inmitten des Meeres. Danieder, unter diesem Werk fließt Wasser, und der Bau selbst schwebte [buchst.: „stand schwebend“ (*heistekei kremamenon*)] über das Meer; und auf den Gipfel dieses Berges erhob sich eine den Steuermännern der Schiffe dienende zweite Sonne“ (V, 6).

Die Höhe des Turmes zeichnet sich in diesem Wortgemälde als schwindelnd („bis zu Wolken erreichendes“) ab. Gleichzeitig aber ist die Flüssigkeit (Wasser) als einzige Stütze des Turmes dargestellt. Eigentlich ist sie hier nicht als Stütze definiert, sondern nur als etwas unter dem Turm sich befindendes („danieder, unter diesem Werk fließt Wasser, und der Bau selbst schwebt über das Meer“), weshalb das riesige Gebäude dem Leser aus irgendeiner phantastisch leichten Substanz geschaffen zu sein scheint. Mittlerweile nimmt der Zuschauer selbst (der

zugleich Erzähler-Figur des Romans ist) solch ein Bild ästhetisch an. Allenfalls drückt er diesmal keine negativen Gefühle aus und, darüber hinaus, ist ganz vertieft in das, was ihm „wunderbar und unglaublich“ vorkommt.

Man kann freilich vermuten, dass die betont atektonische Verfassung dieses Bildes durch gewisse sachliche Eigenschaft seines Vorbildes bedingt werde, d.h. des hohen Turmes, der um so mehr mit dem Aufschwung assoziiert worden sein solle, je ungewöhnlicher seine Höhe dem Zuschauer jener Zeit erschien. Und eine solche Vermutung ist keineswegs unbegründet. Mindestens kann man den Hang zum Atektionischen im von Posidippus noch 3. Jh. vor Chr. geschriebenen Epigramm (XI GP=AP X, 17) über den Pharos-Leuchtturm deutlich erkennen. Die Verschiedenheit aber besteht darin, dass im Epigramm dieser Hang ausschließlich thematisch vorgegeben ist.

Und wirklich, als Beschreibungsgegenstand tritt hier der höchste Turm seiner Zeit auf, eines der sog. Sieben Weltwunder; also war ein sachlicher Anlass zum Schwindelgefühl unbestritten da. Jedoch zeigt eine aufmerksamere Betrachtung; dass Posidippus diesen Effekt auf ein Mindestmaß herabzusetzen strebt. So fängt er sein Epigramm mit der Behauptung an, dass der Baumeister den Turm „gestellt hat“ (*estēsen*), und darauf, nachdem der Dichter direkt an die Beschreibung herangeht, sagt er über den Damm, das ist eine Stützfläche, dank der (*tu charin*) sich dieser Turm erhebt. Der Turm selbst ist „gerade“ und vor allem „aufrecht stehend“ (*orthion* – ein Hinweis auf eine Eigenschaft, die für die Standfestigkeit unentbehrlich ist). Weiter heißt es, dass der Turm „Luft durchschneidet“ (*aithera temnein*); und gerade in dieser Bemerkung ist die Tendenz nach poetischer Mystifizierung der Baugestalt widergespiegelt: Es muss so aussehen, als ob der Turm sich geschwind nach oben bewege. Doch wiederholen wir: Diese Tendenz ist durch die außergewöhnliche Höhe des Gegenstandes selbst hervorgerufen. Zudem betont das Wort *temnein* („durchschneiden“) die Dichte und Härte des Turm-Baustoffs und fördert damit beträchtlich den eigentlich tektonischen Effekt. Aber die Hauptsache ist, dass, obwohl der Pharos-Leuchtturm bei Posidippus nach oben strebt, er – im Gegensatz zu seiner Auffassung bei Achilles Tattius – in der Luft nicht schwebt, sondern sich fest auf die von Achilles Tattius gar nicht erwähnte Erde stützt. Alles in allem kann man nach aufmerksamere Betrachtung nicht umhin zu bemerken, dass, obschon Atektionisches im Epigramm anschaulich vorliegt, aber es über das, was im Lichte unseres Problems wesentlich sein soll, durchaus nichts besagt: Ist die atektonische Anlage des Dichtergeschmacks hier nicht einzusehen, so spricht vieles für das Gegenteil.

Dem Romanhelden des Achilles Tattius konnte die Verschwommenheit der Grenzen und des Aufbaus in der architektonischen Stadt-Gestalt anfangs zu einem ästhetisch-perzeptiven Problem werden. Demgegenüber wird die entsprechende Gestalt in der Lobrede des Libanius (4. Jh. nach Chr.) schon von Anfang an anders, d.h. begeistert positiv geschätzt und gewürdigt. In diesem Panegyrikus der Stadt Antiochia ist die Entzückung vor den Schönheiten ihrer Vorstadt Daphne so zum Ausdruck gebracht:

„Wer Daphne sieht, kann nicht umhin zu schreien, zu hüpfen und zu springen (*skirtan kai anatein*) und in die Hände zu klatschen und angesichts dieses Schauspiels das Glück zu genießen und wie vor Wonne sich zu beflügeln (*pterousthai*). Denn von überall her bezaubert eines, erstaunt anderes; eines hält bei sich zurück, anderes zieht an, und der Schein, der den Zuschauer sich zu kreiseln (*peristrephousa*) zwinget, überflutet die Augen von allen Seiten“ (XI, 236).

Ein Wirrwarr der visuellen Eindrücke von der Architekturumgebung spornt den hier dargestellten Zuschauer zur atektonischen Selbststempfung an („...kann nicht umhin... sich zu beflügeln“), sowie zu solchen Körperbewegungen, die mit klassisch-antiken Einstellungen ästhetischer Wahrnehmung unvereinbar sind: „...kann nicht umhin... zu hüpfen und zu springen“, „der Schein, der den Zuschauer sich zu kreiseln zwinget“. Führen wir als kontrastives

Beispiel an ein Urteil aus zeitgemäß (und bzw. stadial) einen erheblich früherem Text, dem Dialog von Lukian (ca. 120 – nach 180 nach Chr.) „Über das Haus“:

„Und es ist unbestritten, dass die Gewohnheit der Betrachtung bei Ignoranten und bei wohlherzogenen Menschen nicht gleich ist; aber für ersteren ist genug, das zu sehen, was alle sehen, und dabei sich umzuschauen, und die Augen zu rollen, und den Kopf zur Decke zu wenden, und mit den Händen fuchteln“ (*periblepsai kai tō opftalmō perienenkein kai pros tēn orophēn anakupsai kai tēn heira episeisai* – 2).

Wird eine solche Reaktion bei Lukian, – wie aus dem zitiertem Auszug erhellt, – als Merkmal der Ignoranz gedeutet und also verurteilt; wird sie außerdem bei Achilles Tatius – mag es erst von vornherein sein – mit dem unangenehmen Verwirrungsgefühl begleitet, so ist sie in Libanius' Rede als ganz gesetzmäßiger und folgerichtiger Ausdruck des wahren Entzückens vor Schönheit dargestellt. Auch der diese Reaktion erregende Stimulus, d.h. die beschriebene Stadtlandschaft, entspricht ihr vollkommen. Die Verbaldarstellung dieser Landschaft hat einen ausgesprochen atektonischen Charakter:

„Das himmelhohe Nymphenheiligtum zieht auf sich jeden Blick mit dem Leuchten der Steine und den Farben der Säule und dem Schein der Malerei, und der Überfülle der Wasserströme, und von allem Diesen streben fort Gassen...“ (202).

Das Nymphäum wird hier als hoch sich in den Himmel erhebendes (*ouranomēkes*) bezeichnet, – aber auf wem? „Steine ziehen sich alle Blicke mit „Leuchten“ (*augais*), Säulen mit „Farben“ (*chroais*) an, d.h. mit Eigenschaften, die von deren Tragfunktion weit entfernt und sogar ablenkend sind. (Es ist ja nicht zufälligerweise, dass die Säulenschäfte in polychrom gefärbten Tempelgebäuden der griechischen Archaik entweder matt gefärbt geblieben oder gar nicht gefärbt worden waren). Dafür aber werden hier die Momente stark betont, die mit horizontaler und zudem zentrifugaler Dynamik verbindet sind: Das Nymphäum vergießt „Überfülle der Wasserströme“ (*namatōn ploutō*), und ähnlich den Strömen streben auch die Gassen von ihm in die Ferne. Dabei soll das Assoziieren der hier erwähnten Strassen mit fließendem Wasser von Seiten des Lesers keineswegs willkürlich sein, denn es ist mit einer metaphorischen Gleichstellung von den Ersteren und dem Letzteren schon ein wenig oben im Text der Rede vorgegeben:

„Ähnlich sind ja die Säulenhallen den dahinstrebenden Flüssen und die Gassen den von ihnen abgeleiteten Strömen (*ruaxin*). Die zur Seite des Berges gewendeten führen nach den Liebreizen des Vorgebirges, während die andersgerichteten nach einer anderen Strasse, doch ohne Säulenhallen, als ob diese Gassen Kanäle sind, die dafür geschaffen worden sind, um durch sie von Fluss zu Fluss zu überfahren (*hōsper ek potamou pros potamon dioruches eis diaploun pepoimenai* – 201)“.

Vergleicht man Säulenhallen mit Kanälen und Flüssen, so klingt das etwas sonderbar. Es ist verständlich, dass der Anblick einer sich in die Ferne erstreckenden Säulen- (oder Pfeiler) reihe üblicherweise die Bewegungsidee im Zuschauer hervorruft. Aber die durch visuelle Vorstellung gleichmäßiger Säulenreihe gekennzeichnete Gestalt des Portikus repräsentiert Bewegung ganz bestimmter Art, die aktiv und durch die Statik der kräftigen Stützen gegliedert ist; Statik und Dynamik ergänzen hier einander gegenseitig und vereinen sich in einer Gestalt des energischen, federnden Schreitens. Inzwischen ist die von Libanius erreichte Bildwirkung vollkommen gegensätzlich. Doch eben dieser Gegensatz zwischen adäquater Wirkung der Portikus-Gestalt und jener, die Libanius wahrnimmt sowie dem Leser mitteilt, scheint uns ein besonders überzeugender Beleg zu sein für die Kraft der diesem spätantiken Autor eigenen atektonischen Vision und gleichzeitig für die Fähigkeit dieser Vision, nicht nur die mit ihr übereinstimmenden Gestalten zu erfassen, sondern auch nicht übereinstimmende herrisch zu deformieren, um sie dem Ideal der unaufhaltsamen Fluktuation zu unterwerfen.

Stellt man die oben betrachteten Texte zusammen, kommt man zum Schluss, dass der auf die Landerholung konzentrierte Themenkreis in der Geschichte antiker Kunstliteratur sich als jenes Versuchsfeld erwies, wo solche Verfahren und Handgriffe der atektonischen Behandlung ausgearbeitet sein konnten, die nachdem sie in den Stadt-Beschreibungen mit Erfolg verwendet wurden und dem Stadt-Bild einen phantasievoll-trägerischen Charakter verliehen haben. Das Stadt-Bild entmaterialisierte sich: Während die Stadt in ihm riesig und übermenschlich blieb, wurde sie dabei von hartem, dichtem und schwerem, folglich erschreckendem zu einem fließenden und leichten, mehr auf optische Wirkung als auf haptil-gegenständliche Assoziationen abgestellten. Um eine solche Stadt nicht zu fürchten, muss man nicht unbedingt ein stoischer Weiser im Sinne Senecas zu sein; man muss sich nur nicht zuviel in den Gedanken über ihre Trughaftigkeit vertiefen und, – was noch besser ist, – sie als das reelle Vorbild adäquate oder mindestens wesensnahe Abbild ohne Erwägungen annehmen. Dass diese Vision ursprünglich gerade in der griechischen Literatur der Spätantike erscheint, ist symptomatisch: Eben im griechisch-sprachigen Osten des großen alten Reichs, wo die römische Idee mit östlicher Kultur in eins zusammenwuchs, gestalteten sich geistige Grundlagen des künftigen Byzantinismus, der das Individuum dem riesigen Staatsapparat endgültig unterwerfen sollte.

Und noch eine Schlussfolgerung ist daraus zu ziehen. Die oben betrachteten Texte antiker Autoren zeigen uns, dass die atektonische Gebäude-Gestalt noch im Zeitalter der tiefen Verwurzelung tektonischer Vision, d.h. in der Antike, von der Kunstliteratur realisiert wurde. Nimmt man in Betrachtung, dass atektonische Züge für die westeuropäische Baukunst erst von dem hohen Romanik-Zeitalter an (d.h. seit 12. Jh.) typisch geworden waren und noch später, seit der Zeit später Gotik in Denkmälern ihrer „flammenden“ Spielart stilistisch bestimmend, so ist es möglich sich vorzustellen, welch ein riesiger Zeitabstand die endgültige Verwirklichung eines architektur-ästhetischen Ideals vom Zeitalter ihrer Anfangsbekundungen trennen kann.

Anmerkungen

¹ Näheres darüber ist in Monographie: L. Taruashvili. *Tektonika vizual'nogo obraza v poëzii antičnosti i christianskoj Evropy*. Moskau 1998. S. 274 – 290, zu finden.

² *Spitzentanz* (<http://de.wikipedia.org/wiki/Spitzentanz>)

³ S. Anm. 4.

⁴ Nach Senecas Meinung sind die Liebreize des Lebens im Grünen in sittlicher Hinsicht nicht nur nutzlos, sondern geradezu schädlich (*Briefe nach Lucilius* L; LV); demgegenüber abhärtet das Leben in der Stadt, mitten in Hast, Geräusch und Getümmel den Geist, der nach höchster Freiheit und weiser Ruhe strebt (ebd., LVI).

⁵ Eine zusätzliche Nuance trägt die Auswahl des Wortes *vertex* bei, das den Dach des Villa-Hauses nennt und dank der Reihe seiner anderen lexikalischen (und in poetischem Kontext zu aktualisierenden) Bedeutungen mit „Haupt“ und „Drehen“, also summarisch mit Schwindel assoziiert.

⁶ Visuelle Beziehung, dessen Bedeutsamkeit durch so ein Ereignis betont ist, das ihres Fehlens bedarf, ist das Thema eines exhibitionistische Unzucht beschreibenden Epigramms von Martial (V, 34). Und wenn diese Unzucht auch äußerlichen Tadel im Epigramm erhält, so scheint Aufrichtigkeit dieser moralischen Stellungnahme hier zweifelhaft zu sein, wie mit Rücksicht auf den im Allgemeinen sehr schlüpfrigen Kontext martialscher Dichtung als auch wegen überflüssiger für sittlich tadelnde Zwecke Ausführlichkeit der Beschreibung. Eher kann man hier über Attraktivisierung des Durchdringbarkeitseffekts mittels seiner Assoziierung mit Erotisch-Pikantem sprechen. Dass die dichte Schirmwand der gesellschaftlichen Moral sich durchsichtig erweist, erregt lebendiges Interesse von Seite des Dichters genauso wie Durchsichtigkeit des Treibhausglases und wie gleiche Eigenschaft des Wassers in der Schale und im Fluss (darüber s. unten im Text und Anm. 11).

⁷ *Mica uocor; quid sim cernis, cenatio parva: / ex me Caesareum prospicis ecce tholum* (II, 59, 1 – 2).

⁸ *Ruris bibliotheca delicati, / uicinam uidit unde lector urbem* (VII, 17, 1 – 2).

⁹ *Cui plana summos despicit domus montis* (XII, 57, 20).

¹⁰ *Et non unius spectator lectulus undae, / qui uidit hinc puppes fluminis, inde maris!* (X, 51, 9 – 10).

¹¹ *Condita perspicua uiuit uindemia gemma, / et tegitur felix nec tamen uua latet: / femineum lucet sic per bombycina corpus, / calculus in nitida sic numeratur aqua* (VIII, 68, 5 – 8). Vgl. sein anderes Lob des Treibhauses und dessen durchsichtiger Wände (VIII, 14), sein Ergötzen an Durchsichtigkeit des Wassers in der Schale (III, 14), und im Fluß (IV, 22).

¹² *Nec saeta longo quaerit in mari praedam, / sed a cubili lectuloque iactatam / spectatus alte lineam trahit piscis* (X, 30, 16 – 18).

¹³ *Quid, quod nomen habent et ad magistri / uocem quisque sui uenit citatus? (IV, 30 – 31). Natat ad magistrum delicata muraena, / nomenclator mugilem citat notum, / et adesse iussi prodeunt nulli (X, 30, 22 – 24).*

¹⁴ Wie fragwürdig Plinius' „Gerechtigkeit“ in der Tat war, zeigt sein dem Kaiser Trajan aus Bithynia, wo er Statthalterfunktion ausübte, zugesandter Brief (X, 96). Darin erkundigt er sich liebedienerisch bei Kaiser, ob seine Maßnahmen gegen die angeklagten des christlichen Bekenntnisses hart genug sind oder noch härter sein sollen. Zum Glück unterstützte Kaiser nicht, wie sein Antwortbrief zeigt, den Dienstleister seines Würdenträgers.