

Nikolaus Himmelman: *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*. Berlin: de Gruyter 1990. IX, 126 S. 65 Abb. (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 26. Ergänzungsheft.)

1. Es gehört zu den Paradoxien der 'Klassischen' Archäologie, daß sie einerseits zunehmend an der Last klassizistischer Grundpositionen leidet, andererseits die eigentlich 'klassischen' Phänomene der antiken Kunst vielfach noch kaum in den Blick genommen hat. Ein solches Phänomen ist die bekannte Konvention, Männer, seltener auch Frauen nackt dazustellen in Situationen und Kontexten, in denen dies der Wirklichkeit widerspricht oder zumindest überraschend wirkt. Für die Tradition des Humanismus ist 'ideale Nacktheit' eine der Selbstverständlichkeiten, über die man ohne längere Reflexion Bescheid zu wissen glaubt: Entsprechend sind die Begriffe und Vorstellungen, die damit verbunden werden, weitgehend vage und verblasen, mehr für humanistische Erbauung als für historische Befragung geeignet. Ein neuer Anstoß, möglichst 'von außen', scheint nötig, um die Selbstverständlichkeiten als Problem zu sehen.

Nikolaus Himmelman hat in einer groß angelegten Reihe von Untersuchungen Ernst gemacht mit der Erkenntnis, daß die Bedeutung der 'idealen Nacktheit' weitgehend durch die Traditionen der neueren europäischen Kunst und die daran anschließenden Positionen der Archäologie geprägt ist, so daß heute eine Deutung der Nacktheit in der Antike nur noch nach kritischer Erörterung dieser neuzeitlichen Traditionen entwickelt werden kann. Er hat daraus mit eindrucksvoller Konsequenz – und merklichem Vergnügen an der Überschreitung der Fachgrenzen – den Schluß gezogen, zunächst in einer Monographie 'Ideale Nacktheit' durch die Epochen der nachantiken Kunst bis in die Zeit um 1800 zu verfolgen, in der der Streit um die Darstellung berühmter Personen mit nacktem Körper, in antikischem oder zeitgenössischem Gewand hohe Wellen schlug und sich etwa um Canovas Napoleon zuspitzte. Sein zweites, hier anzuzeigendes Buch über die antiken Ursprünge des Phänomens setzt an diesem Punkt der neuzeitlichen Geistesgeschichte ein, an dem Nacktheit zumindest als Ideal aus der Kunst weitgehend verabschiedet und zum Gegenstand historischer Betrachtung und Wissenschaft gemacht wurde. Der geistesgeschichtliche und theoretische Anspruch des Themas ist denkbar hoch. Es ist H.s Verdienst, die Frage der idealen Nacktheit zum einen unübersehbar gestellt, zum anderen auch in einer Weise durchdacht zu haben, die den großen Namen der idealistischen Tradition gerecht wird.

2. Ein wichtiger Teil des Buches gilt der Geschichte des Problems in der theoretischen Kunstbetrachtung (1–28).

Sie hatte ihren Höhepunkt in der klassizistischen Frühphase der Archäologie, solange ideale Nacktheit in aktuellem Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kunst, als Teil der allgemeinen Frage des 'Ideals' und des 'Kunstschönen' begriffen wurde. Winckelmann hatte die Darstellung schöner nackter Körper bekanntlich gleichermaßen aus den einzigartigen Vorzügen der Natur Griechenlands und der Kultur der griechischen Gymnasien, also aus einer spezifischen historischen Situation abgeleitet, hatte diesen Begriff der Schönheit aber zu einer zeitlosen ästhetischen Norm der Kunst sublimiert. Dagegen fixierte Hegel die ideale Schönheit, als historisch Gewordenes und seither wieder Vergangenes, in seiner Stufenfolge der Weltanschauungen auf die Epoche der griechischen Klassik, behauptete dabei freilich in der Folge Winckelmans weiter deren normativen Charakter. Eine Auflö-

sung dieses Widerspruchs war, wie H. deutlich macht, nur von der historischen Wissenschaft zu leisten. Aufschlußreich ist aber, daß Hegel aus dem Bereich des 'Ideals' die Darstellung des nackten Körpers ausklammerte, der ihm zu viele animalistische Funktionen hatte, um reiner Ausdruck des Geistes zu sein. Darin lag zum einen eine deutliche Reduzierung der Reichweite 'idealer' Schönheit, die nun im wesentlichen auf das Gesicht beschränkt wurde; zugleich war damit aber der Schritt zu einer Deutung impliziert, die Nacktheit als spezifische Darstellungsform für bestimmte *Bildthemen* ansah: eine Freisetzung einer historisch-ikonographischen Semantik, die der weiteren Forschung den Weg hätte weisen können (s. u.). Daß es dazu nicht kam, war eine Folge des allgemeinen Umstands, daß der normative Klassizismus lange Zeit ohne Widerspruch neben dem historischen Relativismus in Geltung blieb. H. hebt die Bedeutung von Alois Hirt hervor, der schon 1821 der Frage nachgegangen war, welche Figuren nackt dargestellt wurden und welche Bedeutung diese Darstellungsweise hatte. Seither nahm die Forschung jedoch andere Wege, ideale Nacktheit wurde nur noch sporadisch als Problem gesehen: Um 1900 bezeichnen das kunsthistorische Werk von Julius Lange und die systematische Erfassung der Bildzeugnisse von Walter Müller das Spektrum positivistischer Ansätze, die sich dann zu einer Diskussion über das Verhältnis der Nacktheit im Bild zur Wirklichkeit konzentrierten. Später hat Ernst Buschor, in vertiefter 'Wesensschau' der griechischen Epochen und Landschaften, eine differenzierte Deutung der Nacktheit zu begründen versucht und insbesondere die mythischen Krieger der Parthenonzeit durch ihre Nacktheit in eine «neue erhöhte Sphäre», die Marathonkämpfer auf dem Fries des Nike-Tempels in einen mythischen Bereich versetzt gesehen. Hier wäre, statt des Hinweises auf die mündliche Erstfassung (schon 1932), die Feststellung der Aktualität des Themas bei der Publikation (1941–43, s. Vorworte) nicht fehl am Platz gewesen. Eine kurz skizzierte Gegenthese des Rez., daß Nacktheit primär körperliche Funktionen und Wertvorstellungen wie Tüchtigkeit, Schönheit usw., nicht aber als solche göttliche, heroische oder sonstige übermenschliche Qualitäten zum Ausdruck bringe,¹ ist offenbar Anlaß für H.s. ausgreifende Untersuchungen geworden. Dabei geht er von eigenen früheren Arbeiten aus und führt diese Ansätze weiter.

So lehrreich diese Geschichte der Deutungen idealer Nacktheit ist, für die anschließenden Untersuchungen bleibt sie eigentümlich folgenlos, weil sie kaum aus der Perspektive einer explizit formulierten gegenwärtigen Fragestellung gesehen wird. Wichtig wäre vor allem, genau zu ermitteln, welche Erblasten mit der Übernahme des 'Ideals' aus dem philosophisch legitimierten Kunstschaffen in die historisch-wissenschaftliche Ikonographie verbunden waren. Die Darstellung *des* nackten Körpers als höchste Aufgabe der Kunst war von der Erforschung der Darstellung *mit* nacktem Körper als eines ikonographischen Merkmals bestimmter Bildthemen abgelöst worden. Bei Winckelmann ist «die Frage, ob die nackte Darstellung über ihre bloße Schönheit hinaus für die Griechen einen Sinn gehabt haben könnte, ... für seine Betrachtungsweise nicht wesentlich» (4); nach Hegel dagegen «beschränkten» die Griechen selbst «diese Darstellungsweise auf bestimmte Themen, Kinder z.B. oder jugendliche Heroen und Athleten, bei denen es nur auf körperliche Vorzüge ankam» (9). Darin wird deutlich, daß nur die Säkularisierung

¹ T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973) 43 f. 86.97.100f; Ders., *AntK* 17, 1974, 79ff; Ders., *WüJbb N.F.* 1, 1975, 195 f. (Ich zitiere dies nur, weil ich mich hier z. T. wiederhole.)

des Begriffs der Schönheit ihn für die Ikonographie freigegeben hat. Da jedoch der wissenschaftliche Historismus nie entschieden gegen den normativen Klassizismus verrechnet wurde, blieben im Begriff der idealen Schönheit weiterhin allgemeine künstlerische Normen und spezifische thematische Bedeutung unbedacht verquickt. Das heißt: Der Schritt von der idealen zur semantischen Nacktheit wurde nicht bewußt vollzogen. Der Verdacht scheint nicht unbegründet, daß die göttlichen Qualitäten des allgemeinen Kunstideals, und damit auch der idealen Nacktheit, z. T. unbesehen an die wissenschaftliche Ikonographie vererbt wurden, so daß die Auffassung der Nacktheit als Zeichen göttlicher und heroischer Gestalten einem klassizistischen Begriff von göttlicher und heroischer Schönheit entspricht. Es wäre daher m. E. einer radikaleren Frage wert gewesen, wie weit die in der klassizistischen Tradition vorgegebene Verquickung von Nacktheit, allgemeiner Schönheit und übermenschlichem Wesen die antiken Bildwerke erschließt. Denn hier: in der Deutung von Nacktheit als Zeichen von Heroentum liegt m. E. die grundsätzliche Schwierigkeit des Buches.

3. Die archäologischen Untersuchungen zur idealen Nacktheit haben ihr Hauptstück in einer durchgehenden Erörterung der Entwicklungsstufen von geometrischer bis in augusteische Zeit (29–85). Die Geschichte der idealen Nacktheit wird in zwei großen Phasen dargestellt: zunächst als Entwicklung von einer 'ethischen' Charakterisierung aristokratischer Werte in geometrischer Zeit zu einer differenzierenden, teilweise realistischeren Entfaltung nackter Darstellung in der archaischen Kunst; sodann seit der Hochklassik als Tendenz zu einer neuen Idealisierung, die im 4. Jh. Züge der Heroisierung annimmt und im Hellenismus immer stärker zeichenhaften Charakter erhält. Zwei locker damit verbundene Kapitel gelten einem 'hochklassischen Strategentypus' (86–101) und der 'Darstellung des heroischen Menschen im 4. Jh.' (102–120), die für H. den Höhepunkt des Phänomens bedeutet.

Bereits bei den nackten Figuren der geometrischen Epoche erkennt H. in der Hervorhebung der breiten Brust und der schwellenden Schenkel männliche Ideale wie Mut und Schnelligkeit (die etwas ungenau als «ethische Aussage» subsumiert werden). Sie sei «keineswegs wertneutral», habe «rühmenden Charakter wie das Epös» und preise «den 'heroischen' Menschen».

Schon hier tritt ein Grundproblem des Buches zutage. Aus der Funktion der geometrischen Werke am Grab und im Heiligtum ist grundsätzlich repräsentative Absicht der Darstellungen deutlich. Andererseits setzt jede repräsentative Darstellung sich aus rühmenden Motiven und wertneutralen Realien zusammen, deren Scheidung nicht immer offensichtlich ist. A. Furtwängler und noch E. Buschor hatten die Nacktheit der männlichen und weiblichen Figuren der geometrischen Kunst als formelhafte Darstellung von Mann und Frau 'an sich', also durchaus als wertneutrale Konvention aufgefaßt. Für diese Auffassung, die m. E. in die richtige Richtung weist, kann man anführen, was H. selbst bemerkt, daß auch Frauen zunächst mit denselben Formen von Brust und Schenkeln dargestellt wurden (die Tatsache, daß später differenziertere Formeln, geschlossene Beine und Gewand für Frauen, gefunden wurden, hebt diesen Befund nicht auf, zumal die Form des Oberkörpers beibehalten wurde); ferner, daß auf diese Merkmale, offenbar ohne Minderung der Aussage, verzichtet wurde, sobald die Männer einen Schild erhielten, der die Brust ohne sachliche Notwendigkeit (vor der rechten Seite!) verdeckte;² schließlich, daß auch Banausen wie hockende Schmiede mit denselben Merkmalen dargestellt wurden.

² Die denkbare Erklärung, daß der Schild zum Krieger gehörte und man ihn nach den Möglichkeiten der geometrischen Kunst nicht anders darstellen konnte, trifft nicht zu, da Krieger im Kampf durchaus ohne Schild charakterisiert werden konnten.

Freilich werden auch ikonische Normalformeln und -typen so konzipiert, daß sie das betreffende Objekt in voller Funktionsfähigkeit, d.h. in idealtypischer Form darstellen. Auch Konventionen haben ihren kulturellen Hintergrund: Bereits das neutrale Zeichen ist «signifikant». In diesem Sinne könnten kräftige Brust und Schenkel auch zum Typus 'Mensch' gehören. Daraus ergibt sich die allgemeine Schwierigkeit, methodisch klar zwischen 'Typus' und 'Ideal' zu unterscheiden. Diese Probleme der Begriffe, der damit benannten Phänomene sowie ihrer unbewußten oder bewußten Funktionen im ikonographischen System müßten aber m.E., zumal sie bereits gelegentlich in der Forschung aufgeworfen wurden,³ in einer Abhandlung über Idealität grundsätzlich erörtert werden, bevor die spezifische Interpretation der Bilder einsetzt.

Eine zweite Frage ergibt sich gegenüber dem 'heroischen' Charakter, der mit den geometrischen Bildwerken verbunden wird. Gleichgültig ob man die Nacktheit der Figuren als explizit rühmend oder als Normaltypus versteht, jedenfalls haben die Bildthemen insgesamt unbestreitbar repräsentativen Charakter. Doch wenn man dies alles 'heroisch' nennt, so ist das zunächst nicht mit dem Hinweis auf die homerischen Epen zu belegen, die ja die große Vorzeit und nicht die gesellschaftliche Gegenwart rühmen.⁴ Vor allem aber gerät der Begriff damit leicht zu einer sehr allgemeinen Formel, weil er sich auf den gesamten archaischen Adel beziehen müßte. Die Formulierung, «von ihren geometrischen Ursprüngen her hat die griechische Figur das Heroische sozusagen im Blut» (32), macht die Gefahr deutlich, daß 'Heroentum' sich von keinem Normalfall mehr hebt.

Eine neue Stufe erreicht die Bedeutung von Nacktheit, wie H. deutlich macht, in archaischer Zeit, in der ein grundsätzlich weiteres Spektrum der Charakterisierung von Menschen ausgebildet wurde. Nacktheit konnte damit in spezifischerem Sinn eingesetzt werden: realistisch als Kennzeichnung von Athleten, mit allen Konnotationen, die sich mit dem Thema verbanden; darüber hinaus, entgegen der Realität, in vielen ideellen Aspekten, bei aristokratischen Kriegern, Jägern, Zechern, aber auch bei Handwerkern, Dienern, Toten usw. Noch bis weit in das 5. Jh. hinein behielt dies Spektrum seine Gültigkeit. Zusammengefaßt, «stellt sich die ethisch charakterisierende Nacktheit als eine alte Konvention dar, die zwar unbekümmert um die geschaute Wirklichkeit, aber nicht gegen die Natur einer Gestalt eingesetzt werden konnte» (52).

4. Seit hochklassischer Zeit sieht H. die nackte Darstellung in «neue idealisierende Zusammenhänge» eintreten, «die den überlieferten Möglichkeiten sozusagen noch eine weitere Dimension hinzufügen» (42). Gemeint ist die ideelle Selbststilisierung von Staat und Gesellschaft, die seit der Zeit des Perikles insbesondere in Athen Platz griff. H. skizziert ein breites Bild der Harmonisierung von Szenen mythischer und historischer Kämpfe, der Verjüngung und Verklärung des Ideals verschiedener Gottheiten und Heroen – um demgegenüber darzulegen, daß solche idealisierende Sublimierung bei Themen aus der bürgerlichen Sphäre des demokratischen Athen problematisch werden mußte. In diesen Zusammenhang stellt er auch die Darstellung mit nacktem Körper. Am Fries des Parthenon, wo die Hervorhebung jugendlicher Schönheit zum hochgestimmten Idealbild der Bürgerschaft gehört, wird die Aufdeckung nackter Körper vielfach durch die Bewegung «realistisch motiviert». In der Grabkunst waren Krieger zwar noch auf weißgrun-

³ Siehe H. Anm. 20 mit Hinweis auf Bemerkungen des Rez. in ähnlichen Zusammenhängen.

⁴ Diesem Einwand wäre natürlich nicht mit dem Hinweis zu begegnen, daß die Lebenswelt der geometrischen Epoche z. T. nach dem Ideal der Heroenzeit gesehen und stilisiert wurde.

digen Lekythen in alter Weise nackt dargestellt worden; auf den marmornen Grabdenkmälern dagegen, wo ein eindeutiger Bezug auf die Person des Verstorbenen hergestellt ist, fehlen nackte Krieger fast völlig.⁵ H. verbindet dies mit der Ablehnung der Heroisierung jüngst verstorbener Bürger in Athen, im Gegensatz zu anderen, vor allem dorischen Landschaften. Als Zeugnisse dafür, daß Nacktheit auch in Athen diese heroischen Konnotationen hatte, sieht er die Grabreliefs mit nackten Jägern und Athleten an, mit denen Erinnerungen an eine heroische Sphäre verbunden sei.

Hier ergeben sich hermeneutische Probleme. Das Phänomen der 'heroischen' Nacktheit sieht H. vor dem Hintergrund von Tendenzen, die auch in Athen in die Richtung der Verklärung der Toten gehen. Wenn aber dafür das Grabrelief des Ktesikrates genannt wird (59 f, Abb. 25), dessen Angriffshaltung dem nackten Aias auf Münzen von Opus gleiche und deshalb auf einen 'heroischen' Typus anspiele, so ist das eine zwar verbreitete, doch m. E. irreführende Deutung des Phänomens Typus: Ein formaler Typus kann offensichtlich zunächst nur solche Bedeutungen vermitteln, die in seinen sachlichen Bildmotiven enthalten sind, aber (gewöhnlich) nicht solche, die bei der Anwendung auf spezifische Figuren hinzukommen; in diesem Fall zeigt der Typus als solcher einen Krieger in einer bestimmten Haltung des unangefochtenen Angriffs, nicht aber den Charakter als Heros. Auch beim Aristonautes kann deshalb kaum von einem «mythischen Vorbild» gesprochen werden, und die Beschreibung seines gewaltigen Pathos als «heroisch» beruht auf reiner Assoziation.

Unbestreitbar und wichtig ist der Befund, daß nackte Krieger in Grabdenkmälern von Attika weitgehend vermieden wurden, in anderen Landschaften dagegen gelegentlich belegt sind; ferner, daß in Athen die Heroisierung von Toten nicht üblich war, während andernorts die Grabkunst Heroensymbole aufweist. Die Frage ist nur, wie direkt die beiden Befunde zusammengehören. Dabei ist zunächst zu berücksichtigen, daß Heroensymbole ebenso bei bekleideten Figuren vorkommen,⁶ auch echte Heroen werden ja nicht als solche nackt dargestellt. Nacktheit muß also für sich auf ihre Semantik befragt werden. Von vornherein ist es unwahrscheinlich, daß den nackten Figuren ein grundsätzlich anderer, 'heroischer' Status zukommt als den bekleideten. Eher wird man vermuten, daß das agonale Kriegerethos in traditionelleren Landschaften noch ungebrochener war als in Athen und deshalb Nacktheit noch eine Möglichkeit (neben anderen) blieb, um rühmenswürdige Verstorbene zu charakterisieren.

Das wird offenbar von den Grabreliefs mit nackten Jägern und Athleten bestätigt. H.s Interpretation ist hier eigenartig ambivalent: Einerseits soll die Nacktheit von Jägern und Athleten die Konnotation des Heroentums wecken, andererseits soll die Grenze zur Heroisierung in Attika doch nicht überschritten werden. Es wäre aber überraschend, wenn unter allen Verstorbenen auf Grabreliefs die zwei Gruppen der Jäger und Athleten eine grundsätzliche Sonderstellung einnähmen. Wenn Athletik und Jagd die beiden einzigen Darstellungsformen gewesen wären, in denen die von vielen erstrebte Annäherung an ein Heroenideal möglich und geduldet gewesen wäre, so hätten viele andere Männer sich leicht in diese Gruppe einreihen können (Betätigung in Athletik und Jagd waren ja keine exklusiven Verdienste).⁷ Das spricht dafür, daß Jäger und Athleten, wie die anderen gesellschaftlichen Gruppen (Krieger, Bürger, Ehefrauen, Eltern und Kinder) in idealen Tugenden, die für diese Lebensbereiche charakteristisch sind, d. h. in der Arete und Schönheit ihres Körpers gezeit werden. Es scheint mir ein Ausweichen zu sein, wenn H. zu der Stele aus Salamis mit einem nackten und einem bekleideten Krieger sagt (63 f, Abb. 30), «seine (des Chairedemos) Nacktheit zeigt natürlich keinen Rangunterschied gegenüber dem bekleideten Lykeas an, vielmehr

⁵ Zu den Ausnahmen überzeugend S. 63 ff, mit dem Nachweis der Herkunft aus Salamis, daß eine Sonderstellung einnimmt.

⁶ H. Biesantz, *Die thessalischen Grabreliefs* (1965) Taf. 16 K 53. H. 62 Anm. 125 zitiert einen apulischen Volutenkrater in St. Petersburg (A 580, unpubliziert): bekleideter bartloser Krieger mit Kantharos.

⁷ Die Athleten werden gewöhnlich ja nicht einmal als Sieger dargestellt.

erhält durch die nackte Figur die ganze Darstellung eine 'heroische Färbung'. Denn damit nimmt man dem Begriff des Heros einen wichtigen Zug, seine Personalität. Wenn in der Schlacht des sog. Alexander-Sarkophags neben den bekleideten makedonischen Hauptgestalten eine nackte Nebenfigur erscheint, so wird die 'Färbung', die die Szene dadurch bekommen soll, m. E. besser durch einen Begriff wie 'agonal' bezeichnet, der zum einen weniger persönliche Qualitäten als einen Habitus umschreibt und zudem präziser auf die Hervorhebung des nackten Körpers bezogen ist.

Bei den Standbildern mit rühmender und öffentlicher Funktion wird seit klassischer Zeit die Darstellung mit nacktem Körper zunehmend auf Athleten beschränkt. Für Bildnisstatuen von Staatsmännern wird das Zeugnis der Hermenkopien des Perikles und Themistokles mit nacktem Oberkörper von H. in Frage gestellt: ein *non liquet*, allerdings auch kein Gegenbeweis; denn daß die Verbindung von realistischem Kopf und idealem Körper erst eine hellenistische Möglichkeit und daher bei Themistokles eine problematische Annahme sei (im übrigen wäre zweifellos auch ein bekleideter Körper 'ideal'), bleibt ein Postulat. H.s Wiederaufnahme der Meinung von A. Hirt, «erst mit Alexander sei das nackte Idealporträt eines Lebenden aufgekommen, der nicht allein als Athlet gekennzeichnet werden sollte», ist daher nur schwach belegbar; sie hat aber das Verdienst, das Problem auf eine herausfordernde These zu bringen.

Gegenüber dem Bildnis Alexanders, das noch die Einheit von Ideal und Wirklichkeit vertritt, stellt H. bei den hellenistischen Herrschern die Auflösung in realistisches Porträt und idealem Körper heraus, der dadurch zunehmend zu einem «isolierbaren, zeichenhaften Element» wird. Bei Augustus bezeugt die Zurückhaltung mit nackten Ehrenstatuen nach Actium noch einmal den hohen Anspruch dieser Darstellungsweise.

5. Anstößig wäre in diesem Konzept das Bildnis des Perikles, sofern man es, nach der überwiegenden Forschungsmeinung, aufgrund des Brustabschnittes der Herme in London mit nacktem Körper ergänzt. H. widmet den Körpertypen von sog. Strategenbildnissen ein eigenes Kapitel (86–101), ausgehend von der Frage, ob angesichts der Zurückhaltung der Grabreliefs und Stifterfiguren im klassischen Athen die Darstellung des Perikles und anderer Feldherren in idealer Nacktheit wahrscheinlich sei.

So gestellt, wird das Problem freilich leicht zirkulär: Erst wenn man die auszeichnende Bedeutung der Nacktheit so hoch in einer quasi religiösen Ebene ansetzt wie H., wird sie in einer demokratisch-egalitären Gesellschaft bedenklich. Gleichwohl sind H.s Darlegungen beachtenswert, auf wie schwachen Grundlagen die geläufige Vorstellung nackter Strategenbildnisse beruht. Von den kaiserzeitlichen Statuetten, die als Nachklänge gewertet wurden, kann keine mit Zuversicht auf eine klassische Porträtstatue zurückgeführt werden. Sein eigener Vorschlag für einen neuen «hochklassischen Strategentypus» mit Himation und Helm ist freilich ebenfalls äußerst schwach begründet: Die Belege stammen aus ganz verschiedenen Gattungen und Bildthemen; sie stehen jeweils isoliert und bezeugen keinen 'Typus', jedenfalls nicht in dem definiten Sinn wie an anderen Stellen der Untersuchung; nirgends ist ein Feldherr zu erkennen; die ungewöhnliche Tracht ist wohl jeweils aus dem thematischen Zusammenhang zu erklären. Man wird die Möglichkeit eines solchen Typus nicht ausschließen, aber die Last des Beweises liegt beim Vertreter der These. Die Frage der Körper von 'Strategenbildnissen' muß also weiter als offen betrachtet werden.

6. Ein Kulminationspunkt von H.s Konzept liegt im 4. Jh., wo er an seine 'Studien zum Ilissos-Relief' (1956) anknüpft (102–120). Überzeugend zeigt er in Vasenbildern einen Typus von Heroen auf, der nach der schriftlichen Überlieferung

zuerst von Euphranor in spezifischen *dignitates* dargestellt wurde, und der in dem Ausspruch des Künstlers gemeint ist, der Theseus des Parrhasios sei mit Rosen, sein eigener mit Rindfleisch genährt. Die treffenden Beschreibungen dieser Figuren, anspruchsvolle Herauswendung aus dem Bild, versonnen-pathetischer Blick ins Leere, innere Gewichtigkeit und Würde, lassen jedoch immer wieder die Frage aufkommen, wie präzise dies als «heroische Charakterisierung» zu verstehen ist (104). H. selbst stellt diese Frage am Beispiel des Grabreliefs vom Ilissos und verwandter Denkmäler, die dies Ideal im bürgerlichen Bereich zeigen, so daß man schwanken könne, «ob es sich hier wirklich um inhaltlich deutbare Erscheinungen und nicht etwa nur um einen allgemeinen stilistischen Habitus handelt, der allenfalls eine gewisse Zeitstimmung widerspiegelt» (106). Die Antwort geht dahin, daß auch hier in Komposition und Figurentypus eine «heroisierende Tendenz» (115) deutlich werde. Diese Motive seien aber nicht als eindeutige religiöse Verehrung, sondern «eher als poetische Aussage» zu werten, in dem uneigentlichen Sinn, wie Aristoteles und andere Schriftzeugnisse «das Heroische als eine, vielleicht überhaupt als die ideologische Kraft des 4. Jahrhunderts erkennen lassen». Was dann allerdings doch kaum mehr als «eine gewisse Zeitstimmung» wäre.

Diese Deutung der spätklassischen Grabreliefs hat in neuerer Zeit mehrfach Widerspruch gefunden, auf den H. leider nicht eingeht.⁸ Die Kritik richtet sich nicht nur gegen die Deutung als regelrechte religiöse Heroisierung, die H. selbst nicht meint, sondern auch gegen die Einführung dieses Begriffs in einem erweiterten Sinn. Jedenfalls ist der Nachweis, daß diese weite Vorstellung vom 'Heros' im 4. Jh. eine Rolle spielt, noch kein Argument dafür, daß die Phänomene der Bildkunst unmittelbar damit zu verbinden sind. H.s Deutung der Bildformen, Isolierung der Figur, Herauswendung des Kopfes, pathetischer Blick usw., beruht nicht auf einer belegbaren Semantik, sondern wird durch pointierte Beschreibungen suggeriert, in denen die Qualifikation 'heroisch' immer wieder assoziativ (man 'hat sich erinnert gefühlt', 'hat empfunden' u.ä.) eingesetzt erscheint (vgl. 107: «unbestimmte heroische Trauer»). Was in der zweiten Hälfte des 4. Jh. zunächst auffällt, ist eine Intensivierung des emotionalen Ausdrucks. Diese betrifft aber etwa an der Ilissos-Stele nicht nur den jungen Mann, sondern auf seine Weise auch den alten Vater und den kleinen Jungen, sie findet sich gleichzeitig bei vielen anderen Themen bis hin zu Tieren, bei denen keine Heroisierung denkbar ist. Ebenso assoziativ ist die Argumentation aufgrund der Figurentypen: Wenn der Typus eines jungen Mannes in sinnender Haltung auch einmal für einen Heros benutzt worden ist, so muß damit noch nicht der Typus als solcher «als heroisch empfunden» worden sein.

7. Insgesamt entfaltet H. durch eine hohe Kunst differenzierender Bildlektüre einen großen Reichtum an Aspekten idealer Nacktheit. Seine Ausführungen sind weitgehend überzeugend, soweit sie unmittelbar beschreibend dem Bild folgen und dessen gestaltete Wirkung nachvollziehen. Aber H. will mehr zeigen: Er wendet sich explizit gegen eine Deutung, die 'nur', d.h. 'nicht mehr als' den menschlichen Körper, seine Funktionen und Fähigkeiten, seine ethischen und ästhetischen Werte umfaßt (26). Dies 'mehr' entsteht in einem 'Prozeß der Idealisierung', der schließlich im Phänomen des 'Heroischen' gipfelt.

Schwierigkeiten mit diesem Konzept ergeben sich aus zwei Perspektiven, 'von innen' und 'von außen'. Folgt man zunächst dem Gedankengang des Buches, so erweist sich der Begriff 'Heroisierung' auch im erweiterten Sinn nicht als klärender Schlüssel für Nacktheit: zum einen, weil das ikonographische Phänomen des nack-

⁸ Chr. W. Clairmont, *Gravestone and Epigram* (1970) 64ff; B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* (1983) 206ff. Beide zitiert von H. S. 71 Anm. 149.

ten Körpers in den Werken der Bildkunst an spezifische Sektoren der Lebenswelt gebunden ist, der verbale Begriff 'heroisch' dagegen viel weiter reicht; zum andern, weil der erweiterte Begriff des 'Heros' seine Verwendung weitgehend beliebig macht, so daß es gewöhnlich unklar bleibt, wie weit die Assoziation mit der Nacktheit vom antiken Betrachter oder vom modernen Forscher gezogen worden ist.

Den Begriff 'Idealität' wird bei nackter Darstellungsweise niemand in Frage stellen. Aber 'Ideal' als solches besagt wenig; es gerät leicht zu einer Leerformel, wenn nicht der Inhalt dieses 'Ideals' möglichst präzise bestimmt wird.⁹ Hier liegt eine starke hermeneutische Verführung; Je unmittelbarer die Deutung auf 'Idealisierung' und 'Heroisierung' zusteuert, desto leichter kommen die sachlichen Inhalte der 'Ideale' nur en passant in den Blick. Eine methodische, empirische Semantik der Nacktheit und des Umfeldes von Bildmotiven kommt so schwer zustande. Und auch die weitere Interpretation der Phänomene tritt dann leicht in den Hintergrund: Man erfahre gerne mehr darüber, warum bei kämpfenden Kriegeren so lange Zeit der nackte Körper so wichtig erschien, oder was die Verherrlichung von Jugend seit der Parthenonzeit sozial- und mentalitätsgeschichtlich bedeutet.

Semantisch betrachtet, ist Nacktheit in der Bildkunst zunächst nicht ein Thema, sondern eine Verfahrensweise. Nur in wenigen Lebensbereichen, vor allem in der Athletik, ist sie realistisch. Doch der Radius nackter Darstellung reicht bekanntlich weiter. In der griechischen Kunst bestand, auch bei grundsätzlich realistischer Absicht, nie ein Zwang, die Realität vollständig wiederzugeben: Realismus war immer partiell. Das gilt v. a. auch für die Kleidung und Rüstung: Beim Bürger im Himation konnte auf Chiton und Schuhe, beim gerüsteten Krieger auf Arm- und Beinschienen, Nackenschutz und Helm verzichtet werden. In diesem Rahmen wird Nacktheit entgegen der Wirklichkeit möglich. Sie wird allerdings, wie H. selbst betont, nur in solchen thematischen Zusammenhängen bewußt eingesetzt, in denen mit dem nackten Körper eine spezifische Aussage vermittelt werden konnte. Dies waren einerseits die physische Leistungsfähigkeit des Kriegers und Athleten, auch allgemeiner der trainierten Aristokraten, das körperliche Sich-Ausleben des Komasten, die jugendliche Schönheit des Pais und des Epheben, andererseits das Leiden der unterliegenden Gegner, die körperliche Anstrengung und Notdürftigkeit der Handwerker, Sklaven, dazu die Naturhaftigkeit der Satyrn und die Kulturlosigkeit der Kelten. Bei allen diesen Themen war Nacktheit eine sachbezogene Aussage über körperliche Fähigkeiten, Gefühle und Zustände. Es wäre sicher klärend gewesen, dies gesamte Spektrum nackter Darstellung, gerade auch in ihren negativen Bedeutungsmöglichkeiten, nicht nur kurz zu erwähnen, sondern in das Konzept einzubeziehen: Wenn auf dem Relief des Dexileos nicht der siegreiche Grabherr, sondern der Unterliegende nackt ist, so spricht das gegen die isolierende Heraushebung rühmender Nacktheit und für grundsätzliche semantische Gleichstellung der verschiedenen Motive und Themen nackter Darstellungsweise.¹⁰ Inso-

⁹ Seltsame Folgen hat bekanntlich (nicht bei H.!) die schematisch-direkte Gleichsetzung von Nacktheit und Heroisierung bei den nackten Füßen des Augustus von Prima Porta gehabt.

¹⁰ Die Problematik dieser Isolierung wird besonders deutlich in H.s Essay zur 'idealen Nacktheit' in: *Herrscher und Athlet*, Kat. Ausstellung Bonn (1989) 43, wo in der archaischen Kunst das Auseinandertreten von «poetisch-erhöhenden» und «prosaisch niedrigen» Bedeutungen der Nacktheit beobachtet wird und dann diese beiden Möglichkeiten auf das Begriffspaar «ideal» und «mehr 'realistisch'» gebracht werden. Gewiß ist die Nacktheit auch im erniedrigenden Sinn nicht realistisch.

fern bleibt es weiterhin ein Desiderat, Nacktheit in der Vielfalt der Bildthemen und Kontexte, nach Epochen gegliedert, ausführlich darzustellen.

In diesem Sinne erscheint Nacktheit, auch soweit sie rühmend ist, zunächst immer konkret auf den Körper bezogen. Man könnte von 'agonaler Nacktheit' sprechen, sofern damit nicht der kompetitive, sondern der somatische Aspekt des Agons gemeint wird. Ungenügend an einem 'nur' und Suche nach 'mehr' als einer Aussage über den Körper scheint immer noch idealistisches Erbe zu sein.¹¹ Mit dem Körper *konnten* sich sodann Konnotationen aus verschiedenen Wertsystemen verbinden, die sich vom konkreten Gegenstand immer weiter entfernten, etwa: Athletentum/Jägertum – Arete – Schönheit – Glückseligkeit – schließlich *auch* Heroentum. Mit steigender Abstraktheit werden die Konnotationen lockerer und beliebiger. Entsprechend können die betreffenden Werte auch zu ganz anderen Bildern konnotiert werden. In einer solchen Skala markiert 'Heroentum' eine relativ weite Entfernung vom Phänomen der Nacktheit. Wichtiger wäre m.E. die genauere Bestimmung und weiterführende Deutung der unmittelbareren Bedeutung des nackten Körpers.

Dabei unterliegen nicht nur die konnotierten Bedeutungen einem historischen Wandel, sondern auch der systematische Platz, den Nacktheit im Rahmen der gesamten Bildsprache einnimmt. Mit steigender Differenzierung und Wirklichkeitsnähe der Darstellung von Kleidung und Attributen erhält rühmende Nacktheit einen zunehmend abstrakten Charakter (ähnlich, mit anderem Akzent, H. 81). Wenn man den Gedanken ausweitet, könnte man sagen, daß Idealität eine Folgeerscheinung der Wendung zur individuellen Realität, gewissermaßen die Kehrseite dieser Medaille, ist: Die früheren 'typischen' Darstellungsweisen werden, wenn sie neben neuen Realismen beibehalten werden, zu bewußten Idealen. Im Sinne dieser Abstraktheit könnte man bei den Bildnisstatuen seit Alexander von 'ideeller' oder 'ideologischer' Nacktheit sprechen; wobei der Inhalt dieser Ideologie wieder vom Ideal des Körpers her bestimmt werden müßte.

Um meine Einwände zusammenzufassen: H. scheint mit dem Begriff der 'Heroisierung' eine entfernte, mögliche, aber auch mit ganz anderen Bildmotiven verbundene und in keinem Fall zwingende Konnotation, mit dem Begriff der 'Idealisierung' eine blasse gedankliche Kategorie als die eigentliche Aussage anzusehen. Dadurch verliert er die unmittelbaren Bedeutungen und näherliegenden Konnotationen der Nacktheit zu stark aus dem Blick.

8. Die Frage der Semantik verweist schließlich auf eine Perspektive 'von außen', die von H. nicht angestrebt ist und hier nur viel zu kurz angedeutet werden kann, obwohl dies m.E. der entscheidende Punkt ist: Es erscheint heute vor allem problematisch, allgemeine kulturelle Phänomene wie Nacktheit und Heroentum, aber auch Sektoren der Lebenswelt wie Krieg, Athletik, Jagd rein bildimmanent als Sache der künstlerischen Ikonographie zu betrachten.

Beim Begriff der 'Heroisierung' müßte m.E. weiter ausgeholt werden: Was ist, im präzisen wie im erweiterten Sinn, ein griechischer Heros? Wie eng verbinden

¹¹ Für diese Tradition mag ein Detail stehen: die Bezeichnung nackter Darstellung als «poetisch» oder «dichterisch» (z. B. S. 34 Anm. 71 38, 58; meist allgemeiner gemeint als in der Erklärung S. 32 und 33), über die ich mich bei der Lektüre zunächst verwundert hatte, die sich jedoch schon bei Winckelmann findet, zitiert von N. Himmelman, *Ideale Nacktheit* (1985) 18ff.

sich mit dem Begriff des Heros körperliche Aspekte, Kraft oder Schönheit? Inwiefern und wodurch erhebt sich ein Heros über die Normen der Polisgesellschaft? Welche Ikonographie hat die Bildkunst zur Darstellung von Heroen entwickelt?

Bei Nacktheit stellt sich letztlich die 'anthropologische' Frage, welche Bedeutung der menschliche Körper allgemein in der griechischen Kultur, d.h. auch außerhalb der Bildkunst hatte. Aus diesem Blickwinkel wird besonders deutlich, wie stark H. aus der deutschen idealistischen Forschungstradition kommt, daß er fast ausschließlich deutsch(sprachig)e Literatur berücksichtigt und deutsche Denkansätze weiterführt. Unterdessen hat sich außerhalb Deutschlands in verschiedenen Disziplinen eine vielfältige Diskussion um den Körper als kultursoziologisches Phänomen entwickelt, an der dort auch die Altertumswissenschaften beteiligt sind.¹² Es wäre zweifellos ein Gewinn, wenn diese Trennung von Nationen und Fächern überbrückt würde. Erst wenn wir wissen, welche Rolle der Körper in der Lebenswelt spielte, wird zu ermesen sein, was es bedeutet, daß er in der Kunst auch dann gezeigt werden kann, wenn er in der Realität nicht in Erscheinung tritt. Die Nachricht, daß Agesilaos vor seinen verzagten Soldaten angesichts der zahlenmäßigen Übermacht des persischen Heeres einen Gefangenen nackt ausziehen ließ, um durch dessen weißen Körper den Mangel athletischen Trainings bei den Gegnern zu demonstrieren und dadurch die eigene Moral zu stärken (Xenophon, Agesilaos 1,28), macht die Perspektiven einer solchen Betrachtungsweise deutlich. Einzubeziehnen wäre vor allem die ganze erotische Seite der griechischen Nacktheit und die Verbindung von Libido und ideellen Leitwerten, die bei H. gar nicht zur Sprache kommt; auch dies wohl ein Erbe des Idealismus. Erst aus solchen erweiterten Perspektiven würde das Phänomen gesellschaftliche Realität umfassen. Auf dieser Grundlage könnte schließlich der Frage nachgegangen werden, wie weit das Insistieren auf den Fähigkeiten des menschlichen Körpers, durch das die Griechen sich offenbar von allen anderen Mittelmeerkulturen absetzen, mit jener spezifisch griechischen Form von Staat und Gesellschaft zusammenhängt, die das gesamte öffentliche Leben als unmittelbare Interaktion der Bürger realisiert hat.

H.s Buch stellt eine äußerste Sublimierung bildimmanenter Interpretationsmethode dar und ist in diesem Sinne von eindruckvoller Konsequenz. Aber es ist ein Buch 'von innen' über ein Thema, das besonders stark von einer Perspektive 'von außen' hätte profitieren können. Insofern zeigt es, daß dieser Ansatz an eine Grenze gekommen ist, über die dieser Weg nicht mehr hinausführt.

Heidelberg

Tonio Hölscher

¹² Welche Fülle neuer Fragen und Gesichtspunkte in diesem Themenkreis liegen, zeigt das Sammelwerk M. Feher (Hrsg.), *Fragments for the History of the Human Body I-III* (1989). Darin zur griechischen Kultur ein Beitrag von J.-P. Vernant, zuerst erschienen in: *Le temps de la réflexion* 7, 1986. Aus dem Bereich der griechischen Kultur s. vor allem K.J. Dover, *Greek Homosexuality* (1978). Ferner L. Bonfante, *AJA* 93, 1989, 543 ff. Soeben, nach Himmelmann, erschien W. Adler-M. Pointon (Hrsg.), *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance* (1993, mit Bibliographie). *Essays on Nudity in Antiquity in Memory of O. Brendel. Source, Notes in the History of Art* 12 Nr. 2 (1993).