

Städel-Jahrbuch

Herausgegeben von
Bodo Brinkmann, Maraike Bückling
und Max Hollein

Neue Folge Band 20, 2009

Begründet von Georg Swarzenski und Alfred Wolters,
neue Folge begründet von Ernst Holzinger und Anton Legner

Die Herausgabe dieses Bandes wurde gefördert durch die
Georg und Franziska Speyer'sche Hochschulstiftung

In der ersten Folge erschienen Band I, 1921, Band II, 1922, Band II/IV, 1924, Band V, 1926, Band VI, 1930,
Band VII/VIII, 1932, Band IX, 1935/36. Alle Bände sind vergriffen.

Neue Folge bisher erschienen

Band I, 1967, Band 2, 1969, Band 3, 1971, Band 4, 1973, Band 5, 1975, Band 6, 1977, Band 7, 1979, Band 8, 1981,
Band 9, 1983, Band 10, 1985, Band 11, 1987, Band 12, 1989, Band 13, 1991, Band 14, 1993, Band 15, 1995,
Band 16, 1997, Band 17, 1999, Band 18, 2001, Band 19, 2004, Band 20, 2009

Redaktion:
Ines Dickmann, Köln

Reproduktionen: DDS Lenhard, Stuttgart
Satz und Druck: Offizin Scheufele Druck und Medien, Stuttgart 2009
ISBN 978-3-9809701-5-0

INHALT

Caterina Maderna	Von der Ordnung der Mimik. Bedrohliche Leidenschaften in der antiken Bildkunst	7
Gert Kreytenberg	Piero di Giovanni Tedesco. Ein deutscher Bildhauer in der Florentiner Dombauhütte am Ende des 14. Jahrhunderts	55
Martin Büchsel	Emotion und Wiedererkennbarkeit im Porträt der frühen niederländischen Kunst	91
Katharina Georgi	Zwischen Imitation und Invention. Ein frühes Stundenbuch des Jean Bourdichon in Frankfurt	105
Michaela Schedl	Eine Gruppe von sechs Tafelbildern, entstanden in Frankfurt am Main um 1500, und die Malerfamilie Caldenbach, genannt Heß	131
Christel Thiem	Baccio Bandinellis Kompositionsentwürfe für den Chor der Kanoniker im Florentiner Dom 1547/48	165
Lisa Goldenberg Stoppato	A Document for the Städel Museum's Portrait of »Ferdinando II de' Medici« by Giusto Suttermans	181
Mirjam Neumeister	»Wann's des Bild net kauft, seid's verruckt!«. Die Erwerbung von Rembrandts »Blendung« für das Städel vor 100 Jahren	187
Pablo Schneider	Der begrenzte Raum – Versailles zu Zeiten Ludwigs XIV.	201
Gunter Stemmler	Die »Bürgermeisterkette« in Franz Pforrs Gemälde »Der Einzug des Königs Rudolf von Habsburg in Basel 1273«	219
Bettina Erche	Marine mit Tempelruine – ein Frühwerk von Caspar David Friedrich aus dem Jahre 1802	237
Sibylle Assmann-Beck	Von Galliern und Merowingern. Évariste-Vital Luminais' Historienmalerei	253
Heike Frosien-Leinz und Gottlieb Leinz	Maillol und Lehmbruck: Gesten der Meditation	267
<i>Neuerverbungen der Frankfurter Museen</i>		
	Städel Museum	287
	Städel Museum, Graphische Sammlung	305
	Liebieghaus Skulpturensammlung	336
	Historisches Museum	352
	Deutsches Architekturmuseum	354
	Museum für Moderne Kunst	357
	Jüdisches Museum	361
Joanna Borowska	Inhaltsverzeichnis und Gesamt-Register Städel-Jahrbuch Band 1–9, 1921–1935/36 und Neue Folge Band 1–20, 1967–2009	367

Von der Ordnung der Mimik

BEDROHLICHE LEIDENSCHAFTEN IN DER ANTIKEN BILDKUNST

Von Caterina Maderna

»... nicht sind bei Verstand, die der Zorn ergriffen, brauchst du nur gerade ihr Verhalten zu betrachten; denn wie bei Rasenden sichere Anzeichen sind die tollkühne und drohende Miene, die finstere Stirn, das grimmige Gesicht, der hastige Gang, die unruhigen Hände, die wechselnde Gesichtsfarbe, schnelles und heftiges Atmen, so gibt es bei Zürnenden dieselben Merkmale: es brennen, flackern die Augen, starke Röte im ganzen Gesicht ..., die Lippen beben, die Zähne fletschen, werden zusammengepreßt, es sträuben sich und richten sich auf die Haare, der Atem gepreßt und pfeifend, der sich selber verdrehenden Gelenke Knacken, Stöhnen und Brüllen ... der Boden von den Füßen gestampft, der ganze Körper erschüttert [...], scheußlich anzusehen und schrecklich das Antlitz der sich selbst Entstellenden und Aufblähenden. Du wirst nicht wissen, ob es eher ein verabscheuungswürdiger Charaktermangel ist, oder ein häßlicher. Die übrigen Leidenschaften kann man verstecken und im Verborgenen nähren: Zorn bringt sich selber ans Licht und zeichnet sich im Gesicht ab, und je größer er ist, desto deutlicher braust er auf.«

Mit diesen Worten beschreibt Seneca in seiner Schrift »De ira¹«, auf den Maximen der älteren Stoa fußend, die Emotion des Zornes als die womöglich zerstörerischste Kraft und gefährlichste Entgleisung der menschlichen Seele. Eine Vorstellung, die sich, mit wechselnden ursächlichen Deutungen und Begründungen, vom ausgehenden 8. Jahrhundert v. Chr. an bis in die Spätantike hinein als eine der unverbrüchlichsten Konstanten in den literarischen wie philosophischen Schriftquellen der griechisch-römischen Antike ausmachen läßt. In diesem Sinn betonte auch Thukydides in seiner Abhandlung über den Peloponnesischen Krieg, welcher die Gültigkeit nahezu sämtlicher sittlicher Werte und Normen der Polisgemeinschaften in Frage stellte, immer wieder, daß es unüberlegte, schäumende Wut war, die, bis hin zum blutdürstigen Wahnsinn gesteigert, in den Parteifehden des Bürgerkriegs (*stasis*) die Griechen erfaßte, so daß sie – eben nicht nur im Kampf gegen bedrohliche Fremdherrscher, sondern sogar im innergriechischen Konflikt gegen ihre eigenen Landsleute – die althergebrachten guten Gesetze des Anstandes übertraten und mehr noch ihr zivilisiertes Wesen

als solches gänzlich abstreiften.² »Der Tod zeigte sich da in jederlei Gestalt [...], nichts, was es nicht gegeben hätte und noch darüber hinaus. Erschlug doch der Vater den Sohn, manche wurden von den Altären weggezerrt oder dort selbst niedergeschlagen, einige auch eingemauert im Heiligtum des Dionysos, daß sie verhungerten [...] Und den bisher gültigen Gebrauch der Namen für die Dinge vertauschten sie nach ihrer Willkür; unbedachtes Losstürmen galt als Tapferkeit und gute Kameradschaft, aber vordenkendes Zögern als aufgeschmückte Feigheit; Sittlichkeit als Deckmantel einer ängstlichen Natur, Klugsein bei jedem Ding als Schlaffheit zu jeder Tat; tolle Hitzblütigkeit rechnete man zu Mannes Art, aber behutsames Weiterberaten nahm man als ein schönes Wort zur Verbrämung der Abkehr [...].«³ Zurückhaltung, Vernunft und sittliches Maß wurden gesprengt. Unkontrollierte Emotionen machten in diesem Bürgerkrieg die Griechen zu Wilden, deren Zügellosigkeit für den Einzelnen wie für die Gemeinschaft als Ganzes eine große, da nicht mehr berechenbare Gefahr darstellten. Auf Akzeptanz stieß nur der Krieg zwischen verschiedenen Gemeinwesen (*polemos*), welcher das »rechte Maß« befolgte und die Beachtung festgesetzter Regeln zur Bedingung machte: eine formvollendete Kriegserklärung; die Ausführung vorgeschriebener Opfer; der Respekt vor heiligen Orten, Räumen und Eiden; die Schonung bestimmter Personen (etwa Herolde, Bittsteller oder Pilger); die Wahrung der Würde der Toten und – bis zu einem gewissen Grad – der Verzicht auf willkürliche Grausamkeiten. Ein zügellos entfesselter, bestialischer Krieg galt hingegen als frevelnde Überschreitung der Anstandsnormen (*hybris*), der Gebote der Gerechtigkeit, der allem immanenten guten Ordnung, welche die Menschen untereinander ebenso wie gegenüber den Göttern bewahren mußten.⁴

Die verderbliche stasis und der mit ihr einhergehende Groll führte selbst in der Götterwelt zu Unrechtshandlungen und hatte den ebenso grundlegenden wie zukunftsweisenden Konflikt mit Prometheus zur Folge. »Sobald die Götter angefangen mit dem Zorn / und Zwiertacht unter ihnen hochgereckt ihr Haupt, / die mit dem Ziel zu stoßen Kronos von dem Stuhl, / damit Zeus Herr sei nunmehr, jene wiederum / voll Eifers, daß Zeus nie

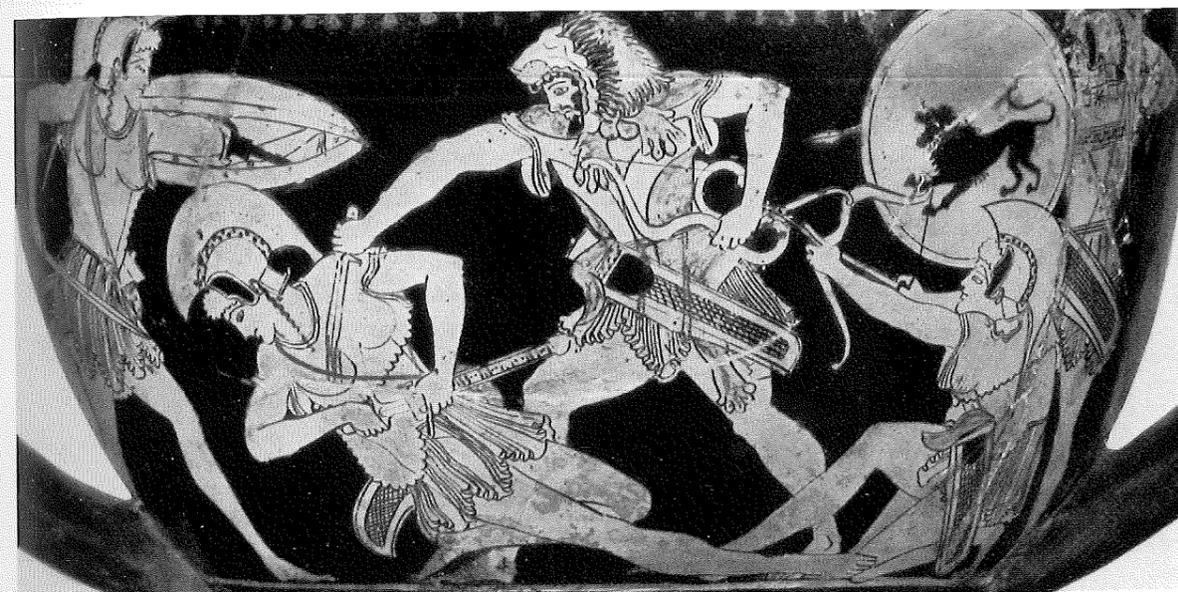
Herr wird' im Götterreich – / Da war – trotz klügsten Rats – zu überzeugen die / Titanen, Uranos' Kinder und der Mutter Erd, / ich nicht imstande; listigen Wortes Kunst und Macht / mißachtend, glaubten sie in ihrer Kraft Gefühl, / sie würden mühlos, durch Gewalt, Herren des Reichs.⁵ Die harte Entscheidung des Zeus, mit der er den Menschen in seinem Zorn das für ihre Fortentwicklung nötige Feuer vorenthalten wollte – denn »nach Willkür nur / handhabt er das Recht« –, wurde abgewendet, da sie der kosmischen Ordnung, die eben auch dem Handeln der Götter Grenzen setzte, widersprach.⁶ Vornehmlich Ares, unsterbliche Verkörperung des Krieges, mißachtet im lodernden Zorn gelegentlich die Gebote seines mächtigen unsterblichen Vaters und kann nur mit Mühe von der Vernunft Athenas gezügelt und zur Beherrschung gezwungen werden.⁷

Schon bei Homer war es analog die gefährliche Emotion des alle Vernunft überwältigenden Zorns gewesen, welche den strahlendsten Helden der Griechen Achill ohne das rasche Eingreifen Athenas zu dem schrecklichen Frevel verleitet hätte, im Streit seinen eigenen Bundesgenossen, den mächtigen Fürsten Agamemnon, auf der Stelle zu töten.⁸ Verstand und Leidenschaft, beide waren an der Entscheidung des Heros beteiligt; das Irrationale trug in dieser Situation fast den Sieg über das Rationale davon. Sein mächtiger göttlicher Feind, Apoll, nennt ihn denn auch tierisch, weil er – wild wie ein Löwe – gewalttätig, schamlos und ohne Mitleid unter den Menschen wütet.⁹

Bemerkenswerterweise trifft man bereits in der Frühzeit der griechischen Literatur folglich auf eine durchaus differenzierte psychologische Vorstellung vom möglichen Antrieb zum Handeln – entweder als unmittelbare Folge von Überlegung und Erkenntnis oder als ebenso unmittelbare Folge der Emotion.¹⁰ Der Heros ist sich der verhängnisvollen Macht des Zorns überdies durchaus bewußt. Als er später den flehenden Bitten des Priamos nachkommt, ihm dessen gefallenen Sohn Hektor für ein würdevolles Begräbnis auszulösen, bewegt ihn die Furcht, der König könne beim Anblick des Leichnams seine Selbstbeherrschung verlieren und in Zorn geraten, was dann wiederum seine eigenen leicht erregbaren Affekte zum Ausbruch bringen würde.¹¹ Das später so eindringlich beschworene Gebot einer vernunftbestimmten Selbstkontrolle scheint hier bereits auf. Seine Grenzen findet das Irrationale in der allem immanenten göttlichen Ordnung, die sich bei Bedarf darin manifestieren kann, daß eine Gottheit unversehens eingreift, den Handelnden zur Einsicht veranlaßt, oder, falls dies nicht möglich ist, eine in der Folge bevorstehende Katastrophe abwendet. Entsprechend wurden die griechischen Kampfgefährten des

blindwütigen Aias von der göttlichen Vernunft Athenas derart geschützt, daß sie den mächtigen, in seinem Zorn von der Ratio nicht mehr erreichbaren Krieger in geistige Umnachtung versetzte, so daß er stellvertretend ein grausames Blutbad unter wehrlosen Schafen und deren Hirten anrichtete. Eines der Tiere, das er für Odysseus hielt, wollte er sogar zu Tode peitschen. Die ungeheure Schmach ließ für den Heros, nachdem er wieder bei Sinnen war, nur den Weg in den Selbstmord offen. In der aufsehenerregenden literarischen Fassung der Sage, der wohl um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. uraufgeführten Tragödie des Sophokles, ist dem Helden das Licht nach der Tat zur Dunkelheit geworden. Da er seine Ehre verloren hat, leuchtet ihm nur noch die Unterwelt hell. Ein Edelgeborener muß ehrenvoll leben oder ehrenvoll sterben, denn nicht die Abstammung, sondern das Handeln und Denken sind entscheidend für den Wert eines Mannes.¹² In der Vergebung, die ihm seine Kriegsgefährten nach langen, zum Teil ihrerseits hitzigen Debatten durch ein ehrenvolles Begräbnis schließlich doch noch postum zuteil werden lassen, manifestiert sich endgültig der »einsichtige« Sieg der kostbaren Vernunft, der *sophrosyne*, um die immer wieder von neuem gerungen werden muß. Anders verhielt es sich mit dem in den »Bacchen« des Euripides bereits von Geburt an durch und durch frevelhaften Pentheus, welcher in der Tragödie das eindringlich warnende Beispiel eines Menschen gibt, der einen ausschließlich bösen Willen besitzt, mit verbrecherischer Leidenschaft, rasendem Sinn, perverser Absicht und ungerechtem Denken, das heißt mit einem grundsätzlich irrational gestörten Denkvermögen handelt.¹³ *Atrax, rebellus, improbus, nefas, horridus, impius, ferox* sind Epitheta, die in der römischen Literatur der rasenden Wut denn auch stets beigeordnet werden. Unterlag doch der von ihr Ergriffene zwangsläufig einer für andere unberechenbaren und für ihn selbst unkontrollierbaren Gewaltbereitschaft, die Zerstörung, Vernichtung, Umnachtung bis hin zum unwiderrufflichen Wahnsinn, das heißt die Aberkennung sämtlicher Ordnungsstrukturen mit sich brachte.

Wird bereits hier deutlich, daß man in der Antike vom lodernd-mitreisenden, wilden, alle inneren wie äußeren Strukturen vernichtenden Zorn als einer gleichsam universellen, Freund und Feind, Götter wie Menschen grundsätzlich gleichermaßen bedrohenden Kraft vielfältig lesen und hören konnte, so scheint es vor dieser Folie nun ebenso überraschend wie erklärungsbedürftig, daß man die Macht seiner emotionalen Erschütterung im Gegensatz dazu in einer nur sehr eingeschränkten Weise bildlich zu sehen bekam. Das gestalterisch an sich durchaus präzise und im Lauf der Jahrhunderte formal zuneh-



1 Kantharos des Duris mit Darstellung der Gigantomachie, frühes 5. Jh. v. Chr. Brüssel, Musées Royaux d' Art et d' Histoire

mend vervollkommnete Potential einer eindringlichen Verbildlichung sämtlicher heftiger Emotionen unterlag tatsächlich offenbar generell, anders als deren verbale Schilderungen, von Anbeginn an gewissen restriktiven Auflagen, welche, als gleichsam ungeschriebene Gesetze, zu keiner Zeit übertreten wurden. Ein bemerkenswertes Phänomen, das neben dem Zorn auch den übermäßigen Rausch, das überbordende Lachen, die ungezügelte Lust, ja sogar selbst den allzu heftigen Schmerz, das heißt im Grunde alle mitreisenden, überwältigenden Leidenschaften betraf.¹⁴

Wenden wir uns zunächst wieder der zweifellos gefährlichsten Emotion von allen, dem Zorn, zu, so sehen wir bei Göttern, Heroen, mythischen Frevlern und Menschen in der antiken Bildkunst zwar gleichermaßen Gesten und Handlungen, die wir, von der Warte unserer heutigen Sehgewohnheiten aus, zunächst durchaus als unmittelbaren Ausdruck dessen emotionaler Macht zu interpretieren versucht sind. Mimisch begegnen wir ihm signifikanterweise jedoch ausschließlich bei denjenigen Figuren, die ihrer Genese und ihrem Wesen nach ohnehin weitgehend außerhalb aller zivilisierten Gemeinschaften vorgestellt wurden. Selbst wenn in griechischen Kampfbildern erstmals im späten 6. Jahrhundert v. Chr. eine mehrere Jahrzehnte lang andauernde, zunehmend drastische Distanzierung von Siegern und chancenlos Unterlegenen zu verzeichnen ist¹⁵ – eine bewußte pathetische Steigerung sowohl der ausgeübten wie der erlittenen Gewalt, welche sich später, vor allem in hellenistischer Zeit,

in ihrer Grundtendenz dann noch steigert –, bleibt die Mimik sämtlicher Akteure der Darstellungen vom Geschehen dabei doch meist unberührt.

Im Bild eines im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. geschaffenen Kantharos in Brüssel (Abb. 1)¹⁶ stößt beispielsweise Herakles im heftigen Amazonenkampf einer Kriegerin mit aller Macht sein Schwert in die Brust. Trotz der heftigen Aktion werden das Antlitz des Heros, das seines hintenüber zu Boden stürzenden, sterbenden Opfers sowie das Gesicht einer weiteren Amazone, die ihrer Gefährtin zu Hilfe eilt und ihren Schild vergeblich zum Schutz über sie hält, von der Dramatik des Geschehens nicht erfasst. Das gleiche gilt für die Verbildlichung einzelner Episoden aus dem legendären Krieg um Troja, die ihren heutigen Betrachtern in der Drastik der geschilderten Handlungen überaus grausam anmuten – etwa der Schleifung Hektors und der Tötung des Troilos durch Achill oder der Ermordung des greisen Trojanerkönigs Priamos sowie seines Enkels Astyanax durch dessen Sohn Neoptolemos.¹⁷ Auf einer um 490 v. Chr. entstandenen Schale in Paris,¹⁸ welche auf ihren beiden Außenseiten den Fall von Troja schildert, kauert Priamos im Zentrum der Hauptszene breitbeinig, die Arme in hilflos abwehrender Todesangst weit ausgestreckt, auf einem Altar. Sein Mund ist leicht geöffnet und die fein geschwungenen Brauen angehoben, sonst wird sein schönlinig gefasstes Antlitz von der emotionalen Erschütterung seiner Verzweiflung jedoch nicht bewegt. Im nächsten Augenblick wird er auf furchtbare Weise erschlagen werden, denn Neoptolemos, der Sohn des Achill,



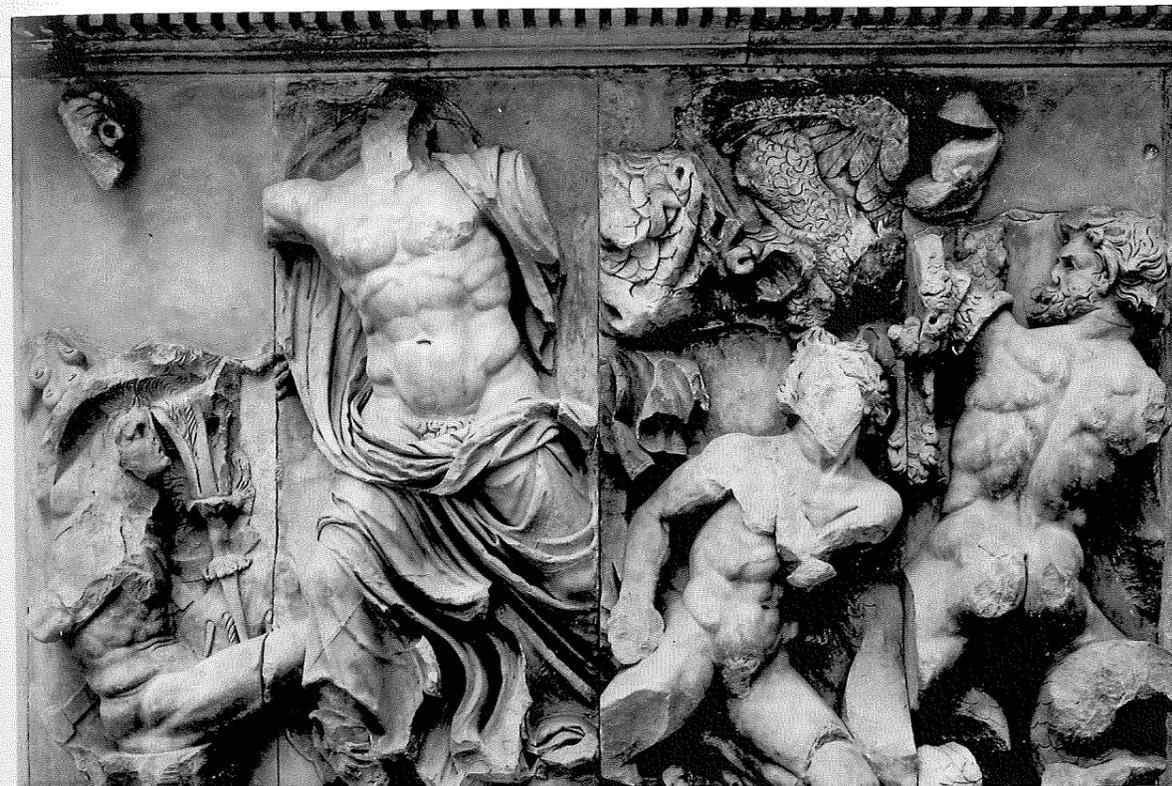
2 Beißender Kentaur aus dem Westgiebel des Zeustempels von Olympia. Olympia Museum

stürmt im Ausfallschritt auf ihn zu und schwingt einen trojanischen Knaben, den er kopfüber am Knöchel gepackt hat, als tödliche Waffe und weiteres hilfloses Gewaltopfer zugleich. Die ruhige Miene des griechischen Aggressors scheint der Wucht und der unerhörten Grausamkeit seines Angriffs ebenso kaum angemessen. Selbst der hilflose Knabe, dessen langes, in senkrechten Strähnen nach unten fallendes Haar seine vollkommene Ausgeliefertheit durchaus drastisch bewußt macht, zeigt gänzlich entspannte Gesichtszüge. Der an sich furchterregenden Dramatik der Handlung ungeachtet spiegeln die meist gänzlich unbewegten Gesichter der Sieger und Täter in derartigen Szenen ebenso wenig Zorn, Haß oder Kampfwut wider, wie die der Unterlegenen und Opfer Schmerz oder Verzweiflung. Allein die Posen und Gesten der Akteure erzählen vom tatsächlichen Schrecken der Handlung. Ihre Antlitze wirken, in umso stärkerem Gegensatz dazu, entspannt, wenn nicht sogar im eigentlichen Wortsinn gleichmütig. Ein Umstand, der allerdings nicht zuletzt auch darin gründen mag, daß die hier dargestellten Geschehnisse innerhalb der erzählerischen Gesamthandlung für ihren Betrachter an stets intellegible, externe Ursachen gebunden blieben; das heißt, einem Zweck, einer zielgerichteten

Rationalität unterstellt waren. Man wußte, daß die Gewalt ein Ende finden würde, wenn das Ziel, das sie verfolgte, erreicht war.

Ganz anders verhält es sich etwa bei den mythischen Kentauren, die, sofern sie als anonyme Masse von Bestien und Monstern, als in der Wildnis des »Draußen« beheimatete Mischwesen auftreten, bereits ihrem Ursprung nach zu einem wesentlichen Anteil die bedrohliche Wildheit der animalischen Natur als solche in meist gesuchtem Kontrast zu den bürgerlichen Normen der zivilisierten Gemeinschaften von Göttern und Menschen verkörpern.¹⁹ Spätestens seit dem ausgehenden 6. Jahrhundert v. Chr. drückte sich ihr blindwütiger Zorn nicht allein in der ihnen eigenen rohen, gänzlich unzivilisierten Kampfweise, das heißt in einer mit ihrer Wut zwangsläufig verknüpften und mit ihr gleichsam symbiotisierten Gewalt aus: Im physischen Konflikt gehen sie mit Ästen, Knütteln und Felsbrocken auf ihre Feinde los und wehren sich wie Tiere, indem sie den Gegnern nicht selten, wie etwa im Westgiebel des im 2. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. errichteten Zeustempels von Olympia (Abb. 2),²⁰ sogar ihre scharfen Zähne ins Fleisch schlagen. Ist das Antlitz des Mischwesens dabei hier sichtlich wütend verzerrt, so gilt dies in noch verstärkterer Form dann für die Gesichter seiner Brüder in der gegen Ende des gleichen Jahrhunderts geschaffenen Kentaumachie im Westfries des Apollon-Tempels von Bassai. Hier sind es gerade die Mienen der Wilden mit ihren dramatisch aufgerissenen Augen und den zum Schrei weit geöffneten Mündern, die durchweg eindringliche Zeugnisse ihrer entgleisten Gefühle und ihres furchterregenden Charakters ablegen.²¹

Auf noch drastischere, fast plakative Weise wurde die negative Emotion des rasenden Zorns überdies dem Wesen der schrecklichen mythischen Giganten zugeordnet, die von ihrer Mutter Ge bezeichnenderweise bereits genuin aus Wut geboren einst den Auftrag erhalten hatten, die Familie der olympischen Götter zu stürzen. Auf einer gegen 480 v. Chr. gefertigten Schale des Onesimos in London²² sind die dämonischen, wie die Kentauren mit Steinen bewaffneten Sprößlinge der zürnenden Erde zum Teil nur mit Tierfellen bekleidet, welche, im Verbund mit ihren struppig-verwilderten Haupt- und Barthaaren, demonstrativ auf ihre entsprechend wilde, ungezähmte Natur verweisen. Die legendäre, in mythischer Vorzeit spielende Schlacht der Götter gegen die Giganten wurde im rund 300 Jahre später geschaffenen großen Fries des Pergamon-Altars auf besonders eindringliche Weise in den pathetisch-psychologisierenden Formen der hochhellenistischen Zeit geschildert.²³ Die zentrale Platte auf der Ostseite des Monumentes (Abb. 3) zeigt die mächtige Ge-



3 Zeus im Kampf gegen die Giganten, Pergamon-Altar Ostseite. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

stalt des Zeus, der gegen gleich mehrere der gefährlichen Dämonen kämpft. Während zwei seiner Widersacher bereits einen qualvollen Tod erleiden, ist der Angriff eines dritten auf der rechten Außenseite der Friesplatte noch ungebrochen. Ihm gilt entsprechend denn auch die Hauptaufmerksamkeit des göttlichen Herrschers. Eindrucksvoll spielen die mächtigen Muskelpakete auf dem breiten Rücken des schlangenbeinigen Giganten, dessen Physiognomie auffällig roh gestaltet ist. Die über dem gestäubten Haar markant vorspringende Stirn, die eingesunkenen Schläfen, die kurze, einst wohl leicht eingedrückte Nase, der wilde, buschige Bart, die großen, oben leicht zugespitzten Tierohren, aber auch die wuchtig gegeneinander gesetzten, gleichsam verspannten Volumina seines expressiv bewegten Antlitzes machen die Bedrohlichkeit der frevlerischen, völlig ungezähmten Natur seines Wesens besonders sinnfällig. Im Nordfries des Altars liefert die grausam verzerrte Fratze des sogenannten Beißers (Abb. 4) ein regelrecht abstoßendes, schreckenerregendes Bild. Das kaum zufällig analog bereits den Kentauren des Olympia-Giebels (Abb. 2) und des Bassai-Frieses zugeordnete »Beißen« im Kampf war ein Motiv, welches als Ausdruck eines besonders furchterregenden,

blinden, weder bezähm- noch kontrollierbaren Zorns schon in frühklassischer Zeit zum Topos des Negativen schlechthin geworden war. Ein auf diese Weise gegen einen Feind Rasender hatte ja sichtlich tierische Wesensanteile und entbehrte somit des kostbarsten Gutes der Menschen und Götter, der über allem Guten waltenden Vernunft, der *sophrosyne*, der *ratio*, welche allein zur Einsicht und Bewahrung von Moral, Gesetzen und Ordnung befähigte. Es bot überdies wie kein anderes Motiv die Möglichkeit, die physiognomischen Züge eines Gesichtes wild zu verzerrten.

Betrachtet man in diesem Sinn nun vorrangig die Mimik der rasenden mythischen Angreifer – die angespannte Verzogenheit ihrer Physiognomie, die zusammengefügten Brauen- und Stirnpartien, die aufgerissenen Münder –, so scheinen kaum bessere Bilder als diese geeignet, die eingangs zitierten Worte Senecas, die von ihm beschriebene »Miene des Zorns« – drohend, finster, grimmig, mit flackernden Augen, bebend geöffneten Lippen, bleckenden Zähnen und gestäubten Haaren – zu illustrieren. Auf die antiken Rezipienten der Szenen hatten solch grauenerregende Fratzen zweifellos schon für sich allein betrachtet, das heißt jenseits der im Kontext ge-



4 Kopf des sogenannten ›Beißers‹, Pergamon-Altar Nordseite. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

schilderten Handlungszusammenhänge, eine immens gesteigerte, expressiv-bedrohliche Wirkung. Hier legte demnach auch die Pathognomik der Figuren ein explizites Zeugnis von der Wildheit der Gefühle ab, die sie beherrschten: Tiefliegende, übermäßig weit aufgerissene oder unregelmäßig verkniffene Augen, deren Oberlider die gesenkten Brauen berühren, suggerierten angespannt-erregte, gleichsam lodernde Blicke; gefurchte Stirnen, zusammengezogene Nasenwurzeln, verzerrte Gesichter und weit geöffnete Münder versinnbildlichten emotionale Enthemmung. Im Westfries des um 525 v. Chr. errichteten Schatzhauses der Siphnier in Delphi belegt der Kopf des böartigen Riesen Tityos (Abb. 5) – des hybriden und von Apollon bitter bestrafte Entführers der Leto – mit seinem langen, wie eine Pferdemaße gesträhten Haupthaar und dem wuchernden Bart, vor allem jedoch mit seinen übergroßen, fast kugelförmig unter den dicht wuchernden Brauenbögen hervorquellenden Augen unter der angespannt in mehrfache Furchen gelegten Stirn sowie dem aufgerissenen Mund, in dem die Zähne drohend blecken, daß die grundsätzliche bildliche ›Grammatik‹ für die mimische Kennzeichnung eines gewalttätigen Charakters schon in spätarchaischer Zeit festgeschrieben war.²⁴

Insbesondere das zuletzt genannte mimische Element – der geöffnete Mund, in dem nicht selten sogar die Zähne blecken – signalisierte, wie wir später noch sehen werden, allerdings nicht nur den Zorn allein, sondern wurde, in einem offenbar sehr viel umfassenderen Sinn, zur bild-

lichen Chiffre des Zustands jeglicher übermäßigen Erregungen und Leidenschaften sowie des vollkommenen Verlustes einer Affektkontrolle. Die weit geöffneten, die Zähne entblößenden Lippen eines sterbenden, namentlich als ›Astartas‹ bezeichneten Giganten im Nordfries des gleichen Baus scheinen denn auch eher den heftigen Schmerz seines verdient grausamen Untergangs zu versinnbildlichen.

In den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten erfuhren die formalen Mittel solch expressiver Gestaltungen zwar eine zunehmend naturalistisch wirkende Verlebendigung, ihr semantischer ›Code‹ als solcher jedoch keine wirklich tiefgreifende Veränderung. Bezeichnenderweise dienten die verzerrten Gesichter der legendären Frevler dabei nicht in erster Linie dazu, der Dramatik des situativen Geschehens bildlich besonders realistische, gesteigert momenthafte Akzente zu verleihen. Vielmehr scheint ihre Mimik als ein gleichsam attributives Element ihrer wilden, alle Normen des Anstands negierenden und sprengenden Maßlosigkeit begriffen worden und in der Folge als konstanter Ausdrucksträger ihres Charakters für sie festgeschrieben worden zu sein.²⁵ Ebensovienig versinnbildlichten die leidenschaftlichen Gesichter in einem mehr vordergründigen Sinn allein die Heftigkeit der ebenso bedrohlichen wie furchterregenden Emotionen, welche ihr Gemüt erschütterten. Dies wird spätestens dann evident, wenn man sich den leitbildhaften Kern in Erinnerung ruft, der den entsprechenden mythischen Erzählungen zugrunde liegt.

So kam es bekanntlich zur Kentauromachie, als der thessalische König Peirithoos die Mischwesen einst zu seiner Hochzeit eingeladen hatte und diese sich dort derart mit Wein volllaufen ließen, daß sie in volltrunkener Lüsterheit die Braut sowie die jungen Mädchen und Knaben der Hochzeitsgesellschaft überfielen. Dem königlichen Bräutigam und seinen edlen Gefährten, den Lapithen, gelang es erst nach der in den Bildern geschilderten wilden Schlacht, die rohen, entfesselten Gesellen zu vertreiben, deren Lust sich im trunkenen Kampf in einen unbändigen Zorn hineinsteigerte. Maßloser Alkoholgenuß galt in der griechischen Kultur keineswegs als ein Kavaliersdelikt, sondern als schwerwiegender Beweis mangelnder Disziplin, Unvernunft, Triebhaftigkeit und Sittenlosigkeit.²⁶ Der unbeherrschte Zecher verlor ja nicht nur Anstand und Würde, sondern im Verbund mit seiner Vernunft jede Kontrolle über seine Affekte. In der ›Odyssee‹ spricht einer der Freier Penelopes zu Odysseus: »[...] Es quält dich sicher der Wein, der süß ist wie Honig und der ja auch andre / schädigt, säuft man mit offenem Mund, statt gebühlich zu trinken. / Wein hat im Saale des hochgemuten Peirithoos einst auch / jenen berühmten Ken-



5 Kopf des Tityos aus dem Westfries des Siphnier-Schatzhauses in Delphi, um 525 v. Chr. Delphi, Archäologisches Museum

tauren Eurytion völlig verblendet: / Als den Verstand er als Gast der Lapithen mit Wein sich verdorben, / raste er los um im Haus des Peirithoos Übles zu stiften [...] den Anfang von Unheil / machte er jedoch bei sich selbst, fand ihn im schweren Weinrausch.«²⁷ Telemach, der Sohn des Odysseus, spricht zu den Freiern seiner Mutter: »[...] Manchmal seid ihr betrunken und streitet euch untereinander; dann ist zu fürchten, ihr schlagt euch gar blutig, schändet die Mahlzeit [...]«. ²⁸ Der Umstand, daß das übermäßige ›Saufen‹ auch im literarischen Bild »mit offenem Mund, statt gebühlich« geschieht, scheint angesichts der entsprechenden Chiffre entgleister Mimiken bemerkenswert. Euboulos nannte denjenigen einen weisen Mann, welcher drei Kratere Mischwein zu sich nähme: einen für die Gesundheit, einen für die Liebe und das Wohlgefallen, einen für den Schlaf, und dann nach Hause gehe. Bereits der vierte Krater gehöre jedoch der *hybris* an, der fünfte dem Gebrüll, der sechste den *komoi*, der siebente den blauen Augen, der achte den Gerichtsvorladungen, der neunte den Gallenleiden, der zehnte dem Wahnsinn.²⁹ Für Platon hatte der Genuß von Wein bezeichnenderweise vor allem den erzieherischen Zweck, zur Übung der Selbstbeherrschung zu dienen. Der Umgang mit ihm wurde zum regelrechten Prüfstein für den sittlich-moralischen Wert seines Konsumenten.³⁰ Für eine schwere Bestrafung der Volltrunkenheit plädierte Aristoteles: »Denn wer in Trunkenheit oder im Zorn handelt, scheint nicht aus Unwissenheit zu handeln [...] Man züchtigt auch gerade wegen der Unwissenheit selbst, wenn einer schuld

an seiner Unwissenheit zu sein scheint, so wie etwa die Strafen bei Trunkenheit verdoppelt werden. Denn da ist der Ursprung in einem selbst, man war ja Herr darüber, sich nicht zu betrinken, und dieses war dann die Ursache der Unwissenheit. Man bestraft ja auch jene, die in den Gesetzen nicht Bescheid wissen in Dingen, die sie wissen müßten und die nicht schwer sind; desgleichen in allen Fällen, in denen die Unwissenheit auf Nachlässigkeit zurückzugehen scheint, wo man es in seiner Gewalt hätte, nicht unwissend zu sein. Denn aufzupassen hat man in seiner Hand. Aber vielleicht ist man von solcher Art, daß man nicht aufpassen kann; doch dann ist man selbst schuld, daß man so geworden ist, weil man zügellos lebt, und dann ungerecht und zuchtlos ist, Verbrechen begeht oder sich dem Trunk und derartigen Dingen ergibt.«³¹ Im Vergleich zur homerischen Frühzeit wird hier bereits sehr konkret die Einsicht einer möglichen Wahl des Menschen zu vernunftgemäßem Handeln vermittelt. Er selbst trifft Entscheidungen zum ›Guten‹ oder zum ›Bösen‹ und ist vor allem für diese zur Rechenschaft zu ziehen.

Mit ihrer die Harmonie des Festes sprengenden Entgleisung hatten die Kentauren einen schrecklichen Frevler begangen. Sie verletzten die zentralen gesellschaftlichen Institutionen des Gelages und der Ehe, das heißt jeder guten zivilisierten Gemeinschaft heilige Bereiche, die ohnehin an den gefährlichen Grenzen der maßlosen Trunkenheit und der naturhaft rohen sexuellen Begierde und Lust angesiedelt durch einen emotionalen Kontrollverlust, durch eine mögliche Sprengung der festgelegten Gesetze gesitteter Umgangsformen eine besondere Bedrohung erfuhren.³² Der Sieg der edlen Mitglieder der Festgesellschaft über die Kentauren war mithin zugleich ein Triumph des rechten Maßes, des gesitteten Anstands, der kultivierten Zivilisation und ihrer unantastbaren Regeln über ausufernde Leidenschaften, die sie bedrohten.

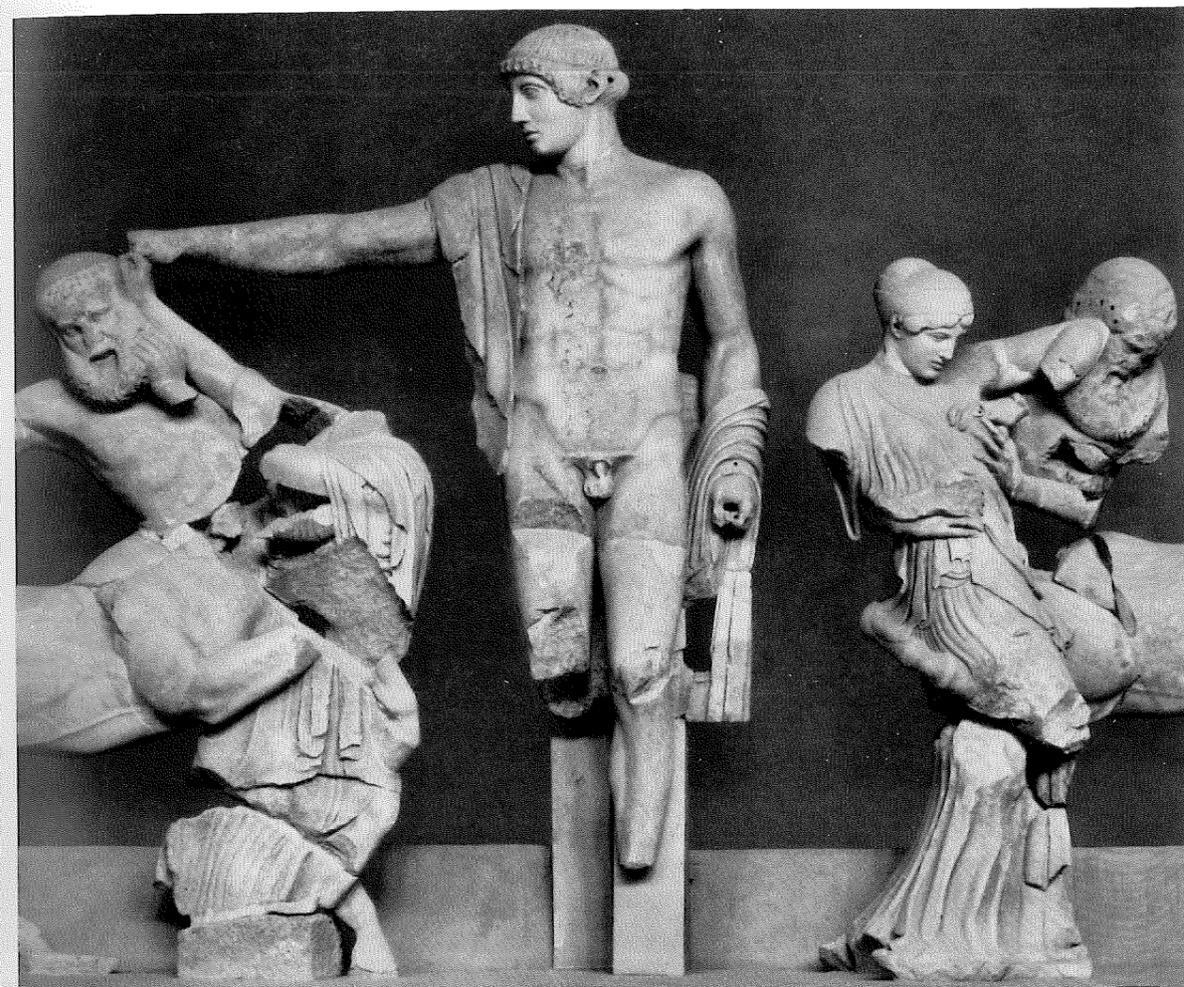
Was die Giganten betrifft – die man sich im 6. Jahrhundert v. Chr. als riesige, menschengestaltige Krieger in Rüstung, seit der Wende zum 5. Jahrhundert v. Chr. zunehmend wild mit Tierfellen, Ästen und Felsbrocken kämpfend, seit Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. schließlich auch als dämonische Mischwesen mit mächtigen Schlangenbeinen vorstellte –, so verkörperten sie im griechischen Mythos das Böse schlechthin. Dies machte nicht zuletzt ihre Entstehungsgeschichte deutlich: Manche glaubten nämlich, sie seien vom Blut des alten Himmelsgottes Uranos, Vater des Zeus, gezeugt, den dieser einst selbst mit einer scharfen Sichel entmannt hatte, um nicht, wie seine Geschwister, von ihm verschlungen zu werden. Andere meinten, die schreckliche Brut sei von der zornigen Erde eigengeschlechtlich hervorgebracht worden. Bereits die Genese der Giganten wurzelte demnach ent-

weder ganz unmittelbar in der Gewalt oder entzog sich von vornherein einer natürlichen schöpferischen Ordnung. Jenseits der Schlacht erfahren wir nichts über sie, haben sie keine Geschichte, keine Struktur. Obwohl sie zum Teil namentlich benannt wurden, prägte man dennoch nie feststehende bildliche Typen für einzelne Mitglieder ihrer Sippschaft, welche dann, ganz im Gegensatz zu den individualisierten Persönlichkeiten der Götter, ihre Wiedererkennung durch den Betrachter gewährleisten hätten. Ihre als weitgehend indefinite Menge vorgestellte Existenz war allein auf die Vernichtung des Göttlichen ausgerichtet, bezog ausschließlich aus dem Konflikt ihren Sinn. Da sie als potentielle Zerstörer des universellen göttlichen Prinzips geboren wurden, brachte ihr Kampf gegen das Gute die Ordnung der gesamten vom Menschen erfahrbaren Welt in Gefahr: die politischen Strukturen aller Gemeinschaften; die sozialen Regeln und ethisch-moralischen Werte der Götter und Menschen, welche deren Umgang mit- und untereinander eine zivilisierte Form gaben; die Harmonie der ganzen geschaffenen Natur in ihren biologischen und kosmischen Kreisläufen. Selbst die universale, ewig bestehende Ordnung des Todes wurde von ihnen bedroht. Hier ging es nicht um einen Krieg gegen zivilisierte, ebenbürtige Kontrahenten, sondern um grauenerregende Frevler, deren Charakter und Verhalten schon von ihrem Ursprung her das Gegenteil der göttlichen Gesetze und Normen verkörperte, jegliches moralische Maß sprengte und die folglich – wie wilde, dämonische Bestien – vollständig vernichtet werden mußten. Die Bösartigkeit der Giganten kehrte sich gegen sie selbst und trug mit zu ihrem Untergang bei, da sie weder von äußeren noch von inneren Ordnungen im Zaum gehalten wurden und ihrem gewalttätigen Zorn, ihrer blinden Zerstörungswut, ihren triebhaften Begierden völlig ausgeliefert waren. Der Triumph des Göttlichen über die zerstörerischen Mächte der Unordnung stand nicht zuletzt deshalb von Anbeginn an fest, weil die unbezwingbare Kraft der Weisheit und der Vernunft, das rechte Maß in allen Dingen nur ihm allein aneignete. Durch die Vernichtung dieser Angreifer war die Gefahr eines Umsturzes, einer Umkehrung alles Guten in die dämonischen Kräfte des Bösen gebannt; nach dem Untergang der Giganten blieb die Macht der Götter und die Gültigkeit der von ihnen erlassenen, den gesamten Kosmos durchwaltenden Gesetze für alle Zeiten unangefochten und gesichert. In der mythischen Schlacht prallten maßvolle Gelassenheit, in sich ruhende Harmonie der Gefühle und eine überall waltende Vernunft – auf Seiten der göttlichen Ordnung – sowie rasender Zorn, entfesselte Gewalt und ein totaler, unheilvoller Kontrollverlust der Emotionen – auf Seiten der gigan-

tischen Unordnung – als antagonistische Gegner und Gegenbilder aufeinander.³³

Beide Mythen gaben demnach als übergeordnete Exempla einer zweifellos stets präsenten menschlichen Furcht vor nicht beherrschbaren Begierden und Emotionen sowie der Zersetzung Sicherheit stiftender Ordnungsprinzipien einen Ort, in dem der Sieg der Repräsentanten des Guten über die bedrohlichen Frevler beruhigend und sinnstiftend den Fortbestand des Anstands, der Moral, des gesitteten rechten Maßes – eben auch der Gefühle –, schlußendlich der allumfassenden Ordnung garantierte. Die verzerrten Gesichter der Kentauren und Giganten sollten ihren Betrachtern nicht nur die überwältigende Macht der erregten Emotionen der Kreaturen dokumentieren, sondern sie vor dem diesen Emotionen innewohnendem schrecklichen Potential einer unkontrollierten Zerstörung zentraler Werte und Normen der menschlichen Gemeinschaft warnen. Ihre Gewalttätigkeit sprengte jegliche Bindung an externe Ursachen, wurde durch ihre Grundlosigkeit absolut. Von allen Rücksichten und Zweckstrukturen befreit überschritt sie die Grenzen jedes möglichen Rationalitätsmodells. Der leidenschaftliche Antrieb ihres unmittelbaren Ausdrucks wurde im Wesen des Objektes selbst vorgestellt, hatte weder Absichten noch Entscheidungen oder Überlegungen zur Grundlage. Die glühende Erregung ist eine Passion, die Leib und Seele vollständig erfaßt und sich im Exzeß jeder ordnenden Souveränität entzieht. Daß man hier, im tatsächlichen Angesicht einer furchterregenden ›Unordnung‹ gleichwohl von einer gewissen ›Faszination des Bösen‹ sprechen kann, erscheint dabei nur folgerichtig.³⁴

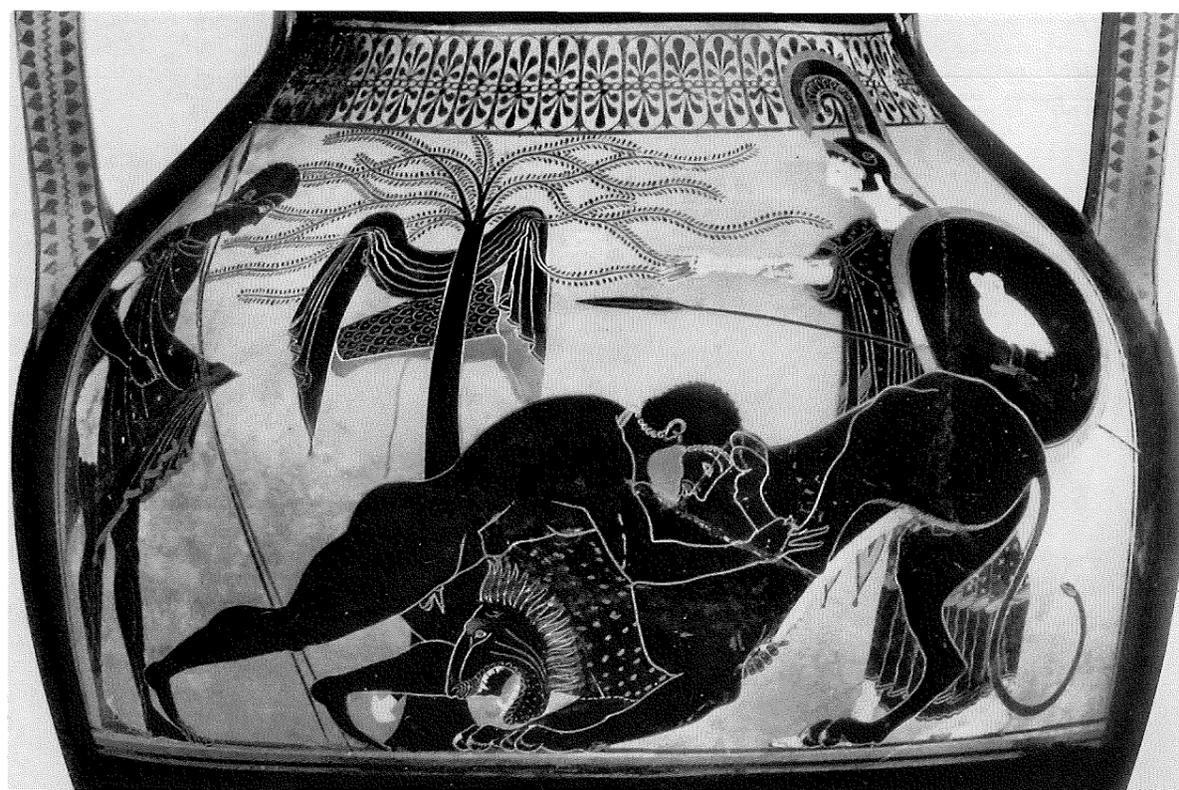
In unmittelbarem Anschluß an seine Beschreibung der äußerlichen Gestalt des Zornes fährt Seneca fort: »Wie ist drinnen deiner Meinung nach die Seele beschaffen, deren äußeres Abbild so scheußlich ist? [...] Wie der Feinde oder wilden Tiere, wenn sie von Mordblut triefen oder auf Mord ausgehen, Anblick ist, wie die Dichter Unterweltungeheuer gestaltet haben, gegürtet mit Schlangen und mit Feueratem, wie Kriege zu erregen, Zwietracht unter den Völkern zu verteilen und den Frieden zu zerstören [...] so werden wir uns den Zorn vorstellen, [...] lärmend, Waffen in beiden Händen schüttelnd [...], wild um sich blickend und blutig und narbenbedeckt [...] wahnsinnigen Ganges, umhüllt von tiefem Dunkel, anstürmend, verwüstend und verjagend und von aller Haß bedrängt, von dem eigenen am meisten, wenn er anders nicht schaden kann, Länder, Meere, Himmel einzureißen begehend, haßvoll zugleich und verhaßt.«³⁵ Zum Gefolge des Zorns gehören Wildheit, der Wille zum Angriff, Roheit, Blutdurst, Haß, Gewalt und Wahnsinn. Seine Bedroh-



6 Apollon gebietet über die Kentaurenomachie, Westgiebel des Zeustempels von Olympia. Olympia Museum

lichkeit liegt in seiner ungeheuren, alles mitreißenden Schnelligkeit und Wucht begründet: »[...] des Zornes erregte und sich selber hinreißende Heftigkeit entwickelt sich nicht allmählich, sondern während er beginnt, tritt er mit ganzer Stärke auf; und nicht nach anderer Schwächen Art beunruhigt er die Seele, sondern entführt sie und bringt sie um die Herrschaft über sich selbst und läßt sie begehren sogar allgemeinen Schaden, und nicht gegen das nur, was er sich als Ziel gesetzt hat, sondern gegen das, was unterwegs entgegentritt, wütet er. Die übrigen Schwächen bedrängen die Seele, Zorn stürzt in den Abgrund. Auch wenn Widerstand zu leisten gegen die eigenen Leidenschaften nicht möglich ist – dennoch ist es den Leidenschaften selber möglich, stillzustehen. Der Zorn – nicht anders als Blitz und Stürme und wenn sonst etwas unauffällig ist, weil es nicht geht, sondern stürzt – verstärkt seine Gewalt mehr und mehr [...]«³⁶

Als unmittelbares Gegenbild des Zornes nennt Seneca schließlich explizit die Vernunft, die *ratio*: »Die Tiere heißt es, gelten als die edelsten, denen viel Zorn innewohnt. Es irrt, wer die zum Vergleich mit dem Menschen heranzieht, denen an Stelle von Verstand Ungestüm eignet: der Mensch besitzt statt Ungestüm Vernunft.«³⁷ Ferner zählt er den Verstand, sittliche Vorsätze, innere Zucht und inneres Maß auf: »Alle Sinne müssen geführt werden zu Festigkeit; von Natur sind sie widerstandsfähig, wenn die Seele aufgehört hat, sie zu verderben, die täglich zur Rechenschaft aufgerufen werden muß.«³⁸ Von zentraler Bedeutung ist die rechte Ordnung der Seele und der Zustand der Ruhe und Gelassenheit: »Der höhere Teil der Welt, geordneter und den Sternen nahe, wird weder zur Wolkenbildung gezwungen noch zu Sturm veranlaßt, noch gerät er in Unruhe; von allem Aufruhr ist er frei; in den unteren Bereichen zucken die Blitze. Auf dieselbe Weise



7 Herakles im Kampf gegen den nemeischen Löwen.
Attisch schwarzfigurige Bauchamphora, ausgehendes 6. Jh. v. Chr.
Brescia, Museo Civico Romano

ist die Seele erhaben, gelassen stets und an ruhigem Ort, alles in sich niederhaltend was zu Leidenschaft sich zusammenzieht, maßvoll und verehrungswürdig und wohlgeordnet [...].³⁹

Auch wenn die moralische Bewertung gefühlsgesteuerter Handlungen ebenso wie die Vorstellungen von der menschlichen Seele als Sitz der Leidenschaften im Verlauf der griechischen Kulturgeschichte durchaus Differenzierungen und Wandlungen unterlag, ist die von Seneca in derart eindringlicher Deutlichkeit formulierte Polarisierung einer negativ-bedrohlichen, da allzu leidenschaftlichen Emotion auf der einen sowie der guten, durch strenge Affektkontrolle im Gleichgewicht des rechten Maßes gehaltenen Seele auf der anderen Seite doch keineswegs in der ethischen Lehre der Stoa⁴⁰ allein zu fassen, sondern, als eine grundsätzlich die gesamte Weltsicht bestimmende Leitidee, in der Antike nahezu omnipräsent.⁴¹ In diesem Sinn erfuhr die *apatheia*, das von den meisten Stoikern im Einklang mit der Weltvernunft explizit geforderte Freisein von heftigen Leidenschaften und Affekten, im Ideal der epikureischen *ataraxia*, der statischen und vollkommenen Unerschütterlichkeit der Seele als Voraus-

setzung zum Glück, noch eine Steigerung. »Leer ist die Rede jenes Philosophen, die nicht irgendeine Leidenschaft des Menschen heilt. Wie nämlich eine Medizin nichts nützt, die nicht die Krankheiten aus dem Körper vertreibt, so nützt auch die Philosophie nichts, die nicht die Leidenschaften aus der Seele vertreibt.«⁴² Der Mensch gewinnt Glück und Vollkommenheit, wenn er rechten Gebrauch von seiner Freiheit der Wahl macht, indem er sich von allem fern hält, was das Gleichgewicht seines Intellektes und seiner Emotionen stören könnte. Ähnlich sah Demokrit, dessen Vorstellungen partiell in die Ethik der Epikureer Eingang fanden, nur in der durch Mäßigung der Begierden und Leidenschaften, durch Abmessung aller Lebensfaktoren von Lust und Unlust, von Genuß und Entsagung erlangten heiteren Ruhe der Seele (*euthymia*) das höchste Lebensgut: »Den Menschen wird Euthymia zuteil durch Mäßigung der Lust und des Lebens Ausgewogenheit (*symmetria*). Mangel und Überfluß dagegen pflegen umzuschlagen und große Bewegungen in der Seele hervorzurufen. Die in großem Pendelschlag sich bewegenden Seelen sind weder wohlbeständig, noch wohlgenut.«⁴³ Bereits Heraklit hatte gefolgert, daß der *logos* des



8 Herakles im Kampf gegen Antaios.
Attisch schwarzfiguriger Kelchkrater des Euphronios, ausgehendes 6. Jh. v. Chr.
Paris, Musée du Louvre

allgemeinen Weltgesetzes, die Harmonie im Gleichgewicht der Gegensätze, als ein nach Ziel und Maß gestimmter Einklang auch die Seele des Menschen bestimme.⁴⁴ Der in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. geborene Staatsmann Solon glaubte an ein »unsichtbares Maß des Erkennens, das die Grenzen der Dinge hält«. In den berühmten Sentenzen der sieben Weisen, die im Pronaos des Apollonheiligtums von Delphi als gleichsam ewig und universell gültige erzieherische Weisungen des Orakels angebracht waren, lasen dessen ratsuchende Besucher: »Maß ist das Beste« (Kleobulos von Lindos); »Nichts zu sehr« (Solon von Athen); »Erkenne den passenden Augenblick« (Pittakos von Mytilene).⁴⁵ In der Vorstellung der absoluten Notwendigkeit einer rechten, im Sinne des Zeus gestalteten Ordnung erhob nicht zuletzt die Domestizierung der Affekte und die damit unmittelbar verknüpfte Selbstbeherrschung des Individuums Gerechtigkeit und gegenseitigen Respekt zu zentralen Verhaltensnormen der griechischen Polisgesellschaften. Die Gefährlichkeit eines spontanen, rein durch die Emotionen bestimmten Handelns definierte Sophokles in der Weise, daß er von einem Drang sprach, der sich nur von

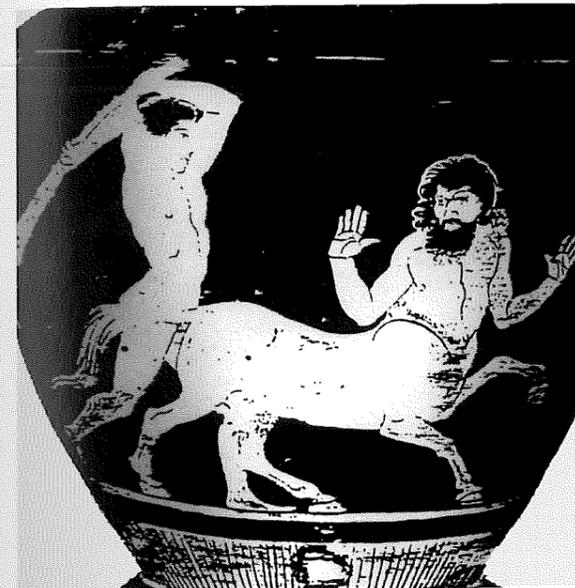
seiner eigenen, nicht vom Verstand dazu berufenen Erkenntnis (*autognotos orga*) leiten läßt.⁴⁶ Eine besonders eindringliche Darstellung der notwendigen Bindung irrationaler Antriebe an die Ratio des Menschen gestaltete Euripides in seiner 431 v. Chr. uraufgeführten Tragödie »Medeia«. Irregeleitete Gefühle und Leidenschaften, pervertierter Gebrauch des Intellekts und das ideale Zusammenwirken von Emotion und Vernunft wurden im tragischen Schicksal der Fremden differenziert ausgelotet.⁴⁷ In der Lehre Platons erlebte die Forderung nach einer vollständigen Unterordnung sämtlicher Leidenschaften, bis hin zu Schmerz und Trauer, unter die Herrschaft der Vernunft bekanntlich einen ersten Höhepunkt.⁴⁸ Affekte verschlechtern die Verfassung der Seele, indem sie Unordnung, Krankheit und letztendlich Tod zur Folge haben; ihrer Gewalt muß die höherstufige Ordnung der Vernunft entgegengestellt werden; der moralisch vollkommene Mensch hat seine Sensualität so gestaltet und erzogen, daß er das Gute gerne tut und in der Folge gar kein pflichtwidriges Begehren mehr bei ihm auftritt.⁴⁹ In der Utopie seines »Staates« bewacht in einem Gleichnis der Mensch im Menschen zusammen mit dem Löwen im

Menschen das Ungeheuer im Menschen; im ›Timaios‹ bezeichnet Platon die Gefühle als »mächtige und unabweisbare Leidenschaften«, welche die Seele auf ihrer Suche nach Wahrheit und Unsterblichkeit ablenken und verwirren.⁵⁰ Der Widerstand gegen eine mögliche Vorrherrschaft der – für ihn, wie auch für Sokrates allein auf Unwissenheit beruhenden – Affekte ging so weit, daß der Philosoph im Entwurf seines ›Staates‹ selbst eine potentielle Affizierbarkeit des Menschen durch die in Kunst und Dichtung nachahmend gestalteten Emotionen, etwa durch heftiges Wehklagen der Helden, oder durch übermäßiges Lachen fürchtete: »Und ebenso steht es doch wohl auch mit der Liebeslust, dem Zorn, wie überhaupt mit allen begehrlchen, schmerzlichen und freudigen Regungen der Seele, die ja doch bekanntlich alle unsere Handlungen begleiten. Hier wirkt die dichterische Nachahmung in gleicher Weise auf uns. Denn sie nährt und tränkt diese Triebe, die doch absterben sollen, und macht sie zu Herren in uns statt zu Untergebenen, wie es doch der Fall sein müßte, wenn wir nicht schlechter und unglückseliger, sondern besser und glückseliger werden sollen.«⁵¹ Auch Aristoteles, der sich in seinem Spätwerk von der platonischen Ethik löste und als erster eine klare Grenze zwischen der Natur mit ihrer strengen, von der Vernunft faßbaren Kausalität und dem praktischen Leben der Gesellschaft zog, maß der absoluten Notwendigkeit einer Rationalität des menschlichen Handelns den höchsten Vorrang zu. Er vertrat die Überzeugung, daß für die Erlangung der *eudaimonia* (Glückseligkeit/Seelenfrieden) eine fortschreitende Erziehung zum vernünftigen Maß, zur ausgeglichenen ›Mitte‹ (*mesotes*) hin, unabdingbar sei. Nur das in sich ausgewogene, ›mittlere Maß‹ bestimmt sittliche Tüchtigkeit (*arete*); ein ›Zuviel‹ ist ein Fehlverhalten, ein ›Zuwenig‹ tadelswert. »Sittliche Tüchtigkeit zielt wesentlich auf jenes Mittlere ab. Ich meine natürlich die Tüchtigkeit des Charakters. Denn diese entfaltet sich im Bereich der irrationalen Regungen und des Handelns, und da gibt es das Zuviel, das Zuwenig und das Mittlere. Bei der Angst zum Beispiel und beim Mut, beim Begehren, beim Zorn, beim Mitleid und überhaupt bei den Erlebnissen von Lust und Unlust gibt es ein Zuviel und Zuwenig und keines von beiden ist richtig. Dagegen die Regungen zur rechten Zeit empfinden und den rechten Situationen und Menschen gegenüber sowie aus dem richtigen Beweggrund und in der richtigen Weise – das ist jenes Mittlere, das ist das Beste, das ist die Leistung der sittlichen Tüchtigkeit.«⁵² Tapferkeit definiert sich in der Folge als die rechte Mitte zwischen den Extremen Feigheit und Tollkühnheit; Mäßigkeit als Mitte zwischen Wollust und Sinnesstumpfheit; Freigebigkeit und Großzügigkeit als Mitte zwischen Geiz und Verschwendung und so fort.⁵³



9 Theseus im Kampf gegen Sinis. Attisch schwarzfigurige Schale, frühes 5. Jh. v. Chr. München, Staatliche Antikensammlungen

Über die Leidenschaft des Zorns heißt es in diesem Kontext: »Man führt auch den Zorn auf die Tapferkeit zurück. Denn tapfer scheinen auch jene, die aus Zorn wie die wilden Tiere auf jene losgehen, die sie verwundet haben, und so gelten denn auch die Tapferen als zornmütig. [...] Jedoch besteht die [...] Tapferkeit nicht darin, aus Schmerz und Zorn hervorgetrieben auf die Gefahr loszugehen [...] sie ist Tapferkeit erst, wenn sie die Entscheidung und einen Zweck dazunimmt. Bekanntlich fühlen die Menschen Schmerz, wenn sie zürnen, und freuen sich, wenn sie sich rächen; wer aus diesem Grund kämpft, ist zwar kampftüchtig, aber nicht tapfer. Denn sie machen es nicht um des Edlen willen und nicht, wie die Vernunft will, sondern aus Leidenschaft.«⁵⁴ Und zur rechten Mitte des Zorns heißt es: »Wer nun zürnt, worüber er soll und wem er soll und ferner wie, wann und wie lange er soll, wird gelobt. Er wird denn auch der Milde sein, da ja gerade die Milde gelobt wird. Denn der Milde soll doch derjenige sein, der sich nicht erregt und nicht von der Leidenschaft beherrscht wird, sondern handelt, wie es die Vernunft anordnet und demgemäß beim richtigen Anlaß und die richtige Zeit hindurch zürnt [...] Böseartig nennen wir jene, die sich ärgern, worüber sie nicht sollen und mehr, als sie sollen, und längere Zeit und die sich ohne Rache und Strafe nicht beruhigen.«⁵⁵ Sein Nachfolger Theophrast übertrug solche Maximen in die Rechtstheorie, indem er bei der pragmatischen Erörterung verschiedener Gesetze, welche den Verkauf regelten, anmerkte, jeder Verkäufer habe seine Ware ohne Betrug zu veräußern, und Trunkenheit,



10 Heros im Kampf gegen einen Kentauren. Apulischer Skyphos, frühes 4. Jh. v. Chr. Paris, Musée du Louvre

Zorn, Streitlust oder Rechthaberei und natürlich Wahnsinn sollte natürlich auf beiden Seiten ausgeschlossen sein. Derartige Faktoren seien nämlich entweder der persönlichen Situation (*kairos*) oder der Emotion (*pathos*) der Beteiligten zuzuschreiben. Das Geschäft müsse jedoch aus rational begründeten Absichten zustande kommen.⁵⁶

Betrachtet man vor dieser Folie nun abermals die Kentauren-Lapithen-Gruppen aus dem Westgiebel des olympischen Zeusgiebels (Abb. 2 und 6), so fällt kaum zufällig analog auch ›im Bild‹ eine eklatante Kontrastierung der in emotionaler Spannung mimisch charakterisierten Köpfe der Kentauren zu den nahezu völlig unbewegten, harmonisch geglättet und in sich gänzlich ausgewogen komponierten Antlitzen der Lapithen auf. Obwohl gleichfalls im heftigen Kampf sowie nicht selten in einer sichtlich schmerzhaften Lage befindlich, weisen allenfalls deren Gesten, nicht jedoch deren Gesichter auf eine ›erschütternde‹ emotionale Beteiligung am Geschehen hin. Den triumphalen Sieg des kultivierten Anstands über die wilde Entgleisung der kentaurenischen Gefühle ordnete überdies die in der Mitte des turbulenten Geschehens in würdevoller und weithin sichtbarer körperlicher wie mimischer Gelassenheit hochaufragende Gestalt Apolls mit seinem ausgestreckten rechten Arm an.

Vergleichbar gezielte Polarisierungen schlechter und guter Gesichter waren schon in späarchaischer Zeit geläufig. In diesem Sinn könnte der Kopf des elegant friierten Herakles, welcher auf einer im ausgehenden



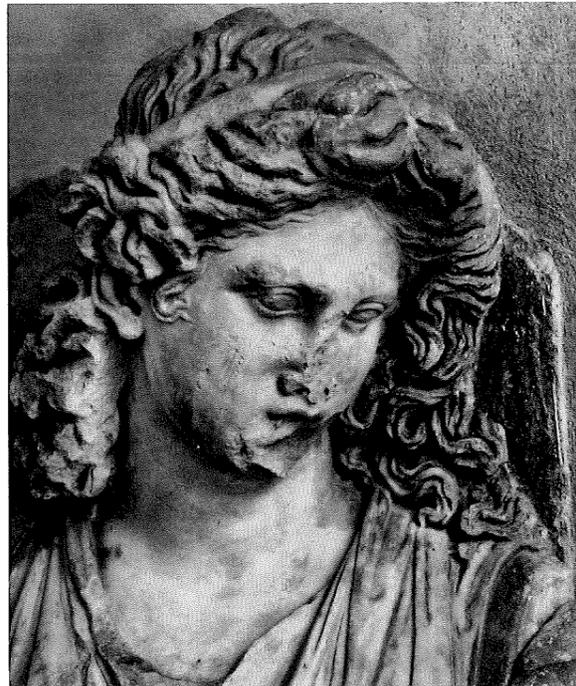
11 Theseus tötet den Minotauros. Attisch schwarzfigurige Schale, ausgehendes 6. Jh. v. Chr. München, Staatliche Antikensammlungen

6. Jahrhundert v. Chr. gefertigten Bauchamphora in Brescia den nemeischen Löwen bezwingt (Abb. 7), ebensogut auf einem ruhig stehenden oder gelagerten Körper des Helden aufsitzen.⁵⁷ Das gleiche gilt für das Antlitz des Heros auf einem etwa zeitgleichen Kelchkrater im Louvre, in dessen Bild der Held den wüsten Riesen Antaios niederringt (Abb. 8).⁵⁸ Hier wie dort bleiben Herakles' schön geschnittene – von einem fein gestutzt ausrasierten Bart und wohlfrisierten kurzen, an keiner Stelle in Unordnung geratenen Locken höchst elegant gerahmte – Züge vollkommen unbewegt. Antaios, der in jeder Beziehung ungeheuerliche Sohn der Ge, wird in drastischem Kontrast hingegen nicht nur in seinem wilden Habitus durch struppiges Haupthaar, buschige, unregelmäßig geschnittene Augenbrauen und einen überlangen Zottelbart, sondern wiederum auch mithilfe der bereits genannten, besonders signifikanten mimischen Formel – seinem geöffneten Mund, in dem die Zähne deutlich blecken – als wildes, furchterregendes Wesen stigmatisiert. Der Charakter des Riesen scheint auf diese Weise dem des schrecklichen Raubtiers der zuvor genannten Bauchamphora mit seiner wilden Mähne und den gefährlich fletschenden Zähnen im weit aufgerissenen Rachen im tatsächlichen Wortsinn sichtlich verwandt.

Auf einer im beginnenden 5. Jahrhundert v. Chr. gefertigten Schale in München (Abb. 9) wird der jugendliche Theseus kaum minder kontrastreich von seinem frevlerischen Gegner Sinis unterschieden.⁵⁹ Während der bedeutendste Held Attikas seinen sehnig-trainierten Athle-



12 Kopf eines gegen eine Moira kämpfenden Giganten,
Pergamon-Altar Nordfries.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz



13 Kopf einer Moira im Gigantenkampf,
Pergamon-Altar Nordfries.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

tenkörper in einer eindrucksvoll ausgreifenden, dabei gleichwohl fast lässig anmutenden Pose frontal dem Betrachter präsentiert, um mit der hoch erhobenen Linken den Ast einer Fichte herunterzubiegen, versucht Sinis vergeblich, dem festen Griff der Rechten seines Bezwingers zu entkommen. Der verbrecherische Wegelagerer, welcher unschuldige Reisende auf besonders grausame Weise tötete, indem er eine gewaltige Fichte mit seinen Riesenkräften bis zum Boden hinab bog und seine Opfer dann so an deren Wipfel befestigte, daß der Baum sie beim Emporschnellen in den Tod schleuderte, wird bald mit seiner eigenen ›Waffe‹ geschlagen werden. Der entscheidende Moment seiner endgültigen Bestrafung steht kurz bevor. Im antagonistischen Augenblick stehen sich Gut und Böse auch mimisch als Gegensatzpole gegenüber: Theseus mit gelassener, fast heiter wirkender Miene; Sinis, der signifikanterweise wie die Giganten und Kentauren einen Felsbrocken zum letztmöglichen Gegenangriff in die Höhe stemmt, mit zottigem Bart, in der Anspannung unregelmäßig geschwungenen, buschigen Augenbrauen und einem, im Verhältnis deutlich weiter geöffneten Mund, dessen wulstige Lippen die Wildheit des Ausdrucks noch zusätzlich unterstreichen.

Theseus, wenn nicht der jugendliche Herakles, war möglicherweise mit dem Angreifer gemeint, der auf

einem apulischen Skyphos aus dem frühen 4. Jahrhundert v. Chr. in Paris (Abb. 10) einen Kentauren besiegt.⁶⁰ Im Angesicht seiner unweigerlichen Niederlage hat der behaarte Wilde seine Hände um Schonung bittend erhoben, doch legt sein vom struppigen Haupt- und Barthaar umwuchertes Gesicht mit der stark asymmetrisch verzogenen Physiognomie, den schmal zusammengepreßten Lippen und den verkniffenen Augen unter der verspannten Stirn nach wie vor ein beredtes bildliches Zeugnis von seinem gefährlichen Charakter ab. Bezeichnenderweise hat sein im Vergleich zu ihm überaus schöner, ebenso glatthäutiger wie glattgesichtiger Gegner einen großen, knotigen Ast gepackt, mit dem er nun wie mit einer Keule zum vernichtenden Schlag ausholt. Auch hier wird die ungezähmte Kreatur somit von ihren eigenen, unzivilisierten Waffen geschlagen.

Eine im ausgehenden 6. Jahrhundert v. Chr. entstandene Schale in München (Abb. 11) zeigt den attischen Nationalhelden schließlich in einer dem heutigen Betrachter fast übermäßig gewaltsam anmutenden Aktion: Er versetzt einem bereits sterbenden, mit brechenden Augen am Boden liegenden Kentauren einen mächtigen Tritt.⁶¹ Selbst im Eintreten des Todes bewahrt das Monster gleichwohl auch in diesem Bild noch seine furchterregende Erscheinung. Der gebrochene Blick und die im geöffneten



14 Sogenannter ›Vogelgigant‹,
Pergamon-Altar Ostfries.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz



15 Aphrodite im Gigantenkampf,
Pergamon-Altar Nordfries.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Mund bleckenden Zähne kommen als Maske der es bestimmenden Wildheit zum Ausdruck.

Derartig grausam anmutende Szenen, die in der griechischen Bildkunst Kämpfen mit Dämonen, Monstern und bedrohlichen Unholden vorbehalten blieben, hatten eine unmittelbare Deklassierung, Stigmatisierung und Ausgrenzung der unterlegenen Partei zum Ziel. Sie schlossen eine wie auch immer geartete Ebenbürtigkeit der Gegner auf den ersten Blick aus. In vergleichbarer Weise verfuhr man mit wilden, gefährlichen Tieren, die von ihrer Natur her keinerlei Anteil an der allumfassenden göttlichen *ratio* beanspruchen konnten.

In noch extremerer Drastik kam dies, ebenso wie der eklatante mimische Kontrast zwischen den Repräsentanten der guten allumspannenden Ordnung und ihren bedrohlichen, da genuin außerhalb von ihr stehenden Widersachern, im Gigantomachiefries des hochhellenistischen Pergamon-Altars zur Wirkung. Und dies umso mehr, als die Kunst dieser Zeit ja in ganz besonderem Maß an einer psychologischen Charakterisierung spannungsreicher Sujets und Figuren interessiert war. Im Gegensatz zu den Göttern, die offenbar sämtlich, selbst im heftigsten Gefecht und bei grausamstem Gebaren, mit gelassener Miene und entspannten, mehr noch gänzlich unbewegten Zügen gegen ihre Feinde zu Felde ziehen, spiegelt sich in

den Gesichtern der Giganten hier eine ganze Palette von Empfindungen und Leidenschaften: Zorn und Raserei, aber auch Leid, Schmerz, Elend und Verzweiflung sind allein ihnen zugeordnet. Versucht sich der bärtige Gegner einer der Schicksal bestimmenden Moiren (Abb. 12) mit schmerzverzerrtem Antlitz, wütend zusammengezogenen Brauen und weit zum Schrei geöffnetem Mund, dem Zugriff seiner göttlichen, mimisch völlig ungerührten Widersacherin (Abb. 13) zu entziehen, so wirkt das pathetisch bewegte, bereits sichtlich vom Todeskampf gezeichnete jugendliche Antlitz eines zu Leto emporblickenden dämonischen Vogelgiganten (Abb. 14) auf den heutigen Betrachter regelrecht mitleiderregend. Tatsächlich wird der Zeitgenosse die Miene des Frevlers selbst in dieser Situation jedoch in erster Linie als Spiegelung dessen überwältigender Leidenschaften, seines unbeherrschten Todes, zur Kenntnis genommen haben. Entsprechend mögen wir die sprichwörtlich stoische Gelassenheit, mit der ausgerechnet die liebreizende, und wie stets besonders elegant gekleidete, Aphrodite einem sterbend am Boden liegenden Giganten mit ihrem Fuß mitten ins Gesicht tritt, um die Lanze ihres Geliebten Ares aus seinem Leib zu ziehen (Abb. 15), als grausam empfinden. Vollkommen ungerührt sind denn auch die Züge ihres vom hochgesteckten Haar umrahmten Antlitzes, während sich die Miene des Tod-

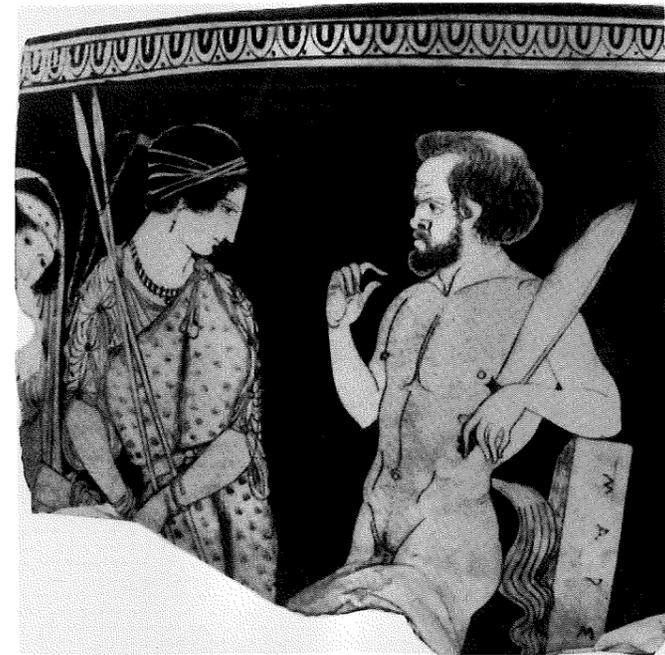


16 Athena und Marsyas. Rotfigurige Oinochoe, um 440 v. Chr.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

geweihten ein letztes Mal im Schmerz verzieht. Dem antiken Betrachter wird die Szene allerdings primär etwas ganz anderes vermittelt haben: Die Gottheit stellte mit ihrem vollkommenen Gleichmut ihre unanfechtbare Überlegenheit und den im tatsächlichen Wortsinn unerschütterbaren Fortbestand von Gesetz und Ordnung unter Beweis. Das dramatische Leid ihres im Staub liegenden Gegners war einerseits die vernichtende Demütigung, welche er als ein rohes, tierisch-wildes und entsprechend bedrohliches Wesen mitleidlos verdiente.⁶² Andererseits war die ungewöhnliche Härte und Drastik, mit der die göttlichen Sieger im Kampf vorgehen mußten, aber auch ein unmittelbares Spiegelbild der schreckenerregenden, dämonischen oder bestialischen Natur ihrer Widersacher selbst.

Auch jenseits des Zorns und der entgleisten Gewalt begegnen wir immer wieder Mienen, die, in gesucht kon-

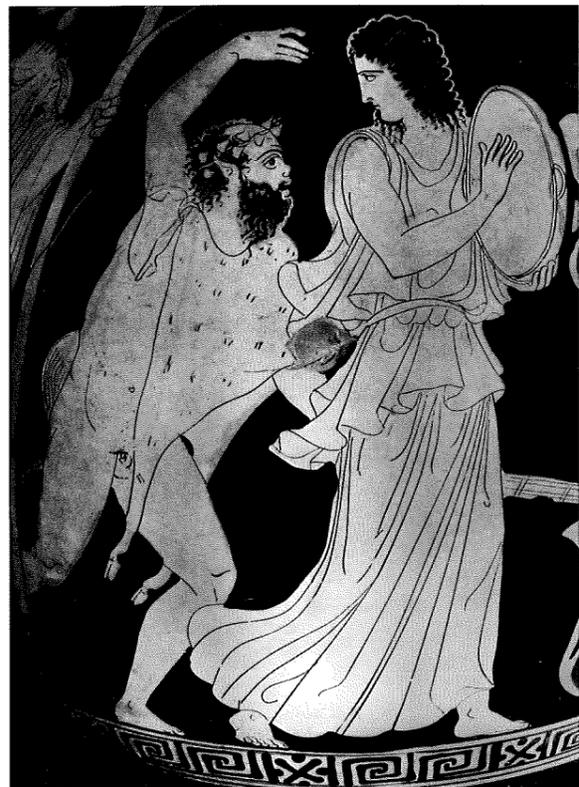
trastreicher Gegenüberstellung, eine innere Ordnung beziehungsweise Unordnung der Leidenschaften mythischer Charaktere auf ganz unmittelbare Weise zur Anschauung bringen. Das Bild einer um 440 v. Chr. entstandenen Oinochoe in Berlin (Abb. 16) reflektiert die berühmte statuarische Gruppe des Myron, welche im Konflikt Athenas – als göttlicher Repräsentantin der intellektuellen Vernunft schlechthin – und des wilden Silens Marsyas den Zusammenprall ethisch wertvoller, harmonisch nach den Prinzipien der Götter gestalteter Musik mit dem die Sphärenharmonie in ungehemmter Entfesselung auflösenden Flötenspiel thematisierte.⁶³ Hier manifestiert sich das gegensätzliche Wesen der Figuren in erster Linie in ihren Posen: Dem in aufrechter Überlegenheit in sich ruhenden Stand Athenas stehen die in wilder Disharmonie ausfahrenden Bewegungen des Marsyas gegenüber. Gleichwohl konstituiert analog aber auch das Gesicht des



17 Marsyas vor Artemis, Hera und Athena.
Rotfiguriger Skyphos, ausgehendes 5. Jh. v. Chr. New York, The Metropolitan Museum of Art



18 Iris, vor Dionysos von Satyrn attackiert.
Attisch rotfiguriger Skyphos, um 480 v. Chr. Florenz, Archäologisches Museum



19 Silen und Mänade.
Attisch rotfigurige Pelike, letztes Drittel 5. Jh. v. Chr.
München, Staatliche Antikensammlungen

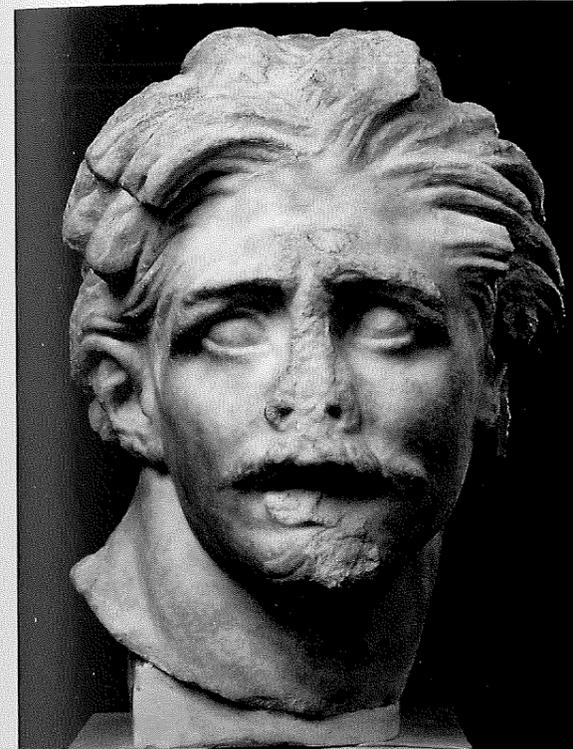
Silens – mit der übergroß vorgewölbten Stirn und der stumpfen, platt gedrückten Nase – im Vergleich zu dem schönlinig bewegungslosen Antlitz Athenas ein, wenn auch eher physiognomisches als pathognomisches Gegenbild. Auf einem im letzten Jahrzehnt des gleichen Jahrhunderts gefertigten unteritalischen Skyphos in New York (Abb. 17)⁶⁴ erfährt der zuletzt genannte Kontrast dann insofern noch eine Steigerung, als Marsyas – welcher offenbar gerade im Begriff ist, den drei Göttinnen Artemis, Hera und Athena die Bedingungen für den musikalischen Wettstreit zu erläutern – nun nicht nur in seiner Physiognomie, sondern auch mimisch, mit der wulstig gerunzelten Stirn und der markant angespannt zusammengezogenen Nasenwurzel, als ein seiner Leidenschaft verfallener und in der Folge zur *hybris* verführter Charakter diskreditiert wird. Hier ist es nicht die körperliche Bewegung des Silens – der sich wie ein Athlet in lässig eleganter Pose auf einen Pfeiler stützt, welcher seine Namensinschrift trägt – sondern tatsächlich allein die Miene die Frevlers, die ihn entlarvt und dem Betrachter auf den ersten Blick Einsicht in seine grenzwertig verderbliche Seele vermittelt, ein bemerkenswertes Bild, welches das an sich

bereits hohe Potential psychologischer Schilderungen bereits für die ausgehende Hochklassik bezeugt.

Erheblich weniger dramatisch als in den eingangs geschilderten Darstellungen der Giganten- und Kentauren-schlachten ging es überdies in Bildern zu, die nicht von Zorn und zerstörender Gewalt, sondern von der überwältigenden Macht des erotischen Begehrens, der unkontrollierten gierigen Lust handelten. Die Satyrn, die auf einem gegen 480 v. Chr. gemalten Skyphos-Fragment in Florenz die mimisch ungerührt liebreizende Götterbotin Iris attackieren (Abb. 18),⁶⁵ wirken, ihrer sichtlich verwilderten Erscheinung ungeachtet, jedenfalls deutlich weniger gefährlich als ihre Brüder in den Kämpfen mit den Lapithen. Die weit aufgerissenen Münder und ausfahrenden Gebärden scheinen im Verbund mit den nahezu riesigen Glotzaugen hier eher die tumbe Grobheit, welche mit der nur allzu leicht hervorbrechenden Lüsternheit der Gesellen einherging, anzuzeigen. Auf einer um 430 v. Chr. entstandenen Pelike aus Gela in München (Abb. 19)⁶⁶ verzieht eine im lärmenden Tanz dem Dionysos huldigende schöne Mänade im tatsächlichen Sinn des Wortes keine Miene, während sie sich in strenger Abwehr zu einem vierschrotigen, nicht minder geilen zotteligen Silen umblickt, der sie trunken-torkelnd gerade belästigt. Im Rausch der Mänade liegt keine wilde Leidenschaft, sondern ist der ritualisierte Normenbruch verkörpert, welcher dem Dionysos heilig ist.⁶⁷ Der unfeine Verfolger hingegen stiert mit faltig verzogener Stirn und gierig geöffnetem Mund zum Gegenstand seiner Begierde empor. Auch wenn die ihn weit überragende Schöne bei seinem Anblick wohl nicht gerade Furcht empfinden dürfte, wird der Silen im mimischen Kontrast gleichwohl – nicht ohne Humor – als blöder, seiner Trunkenheit und Lust völlig ausgelieferter Geselle entlarvt.

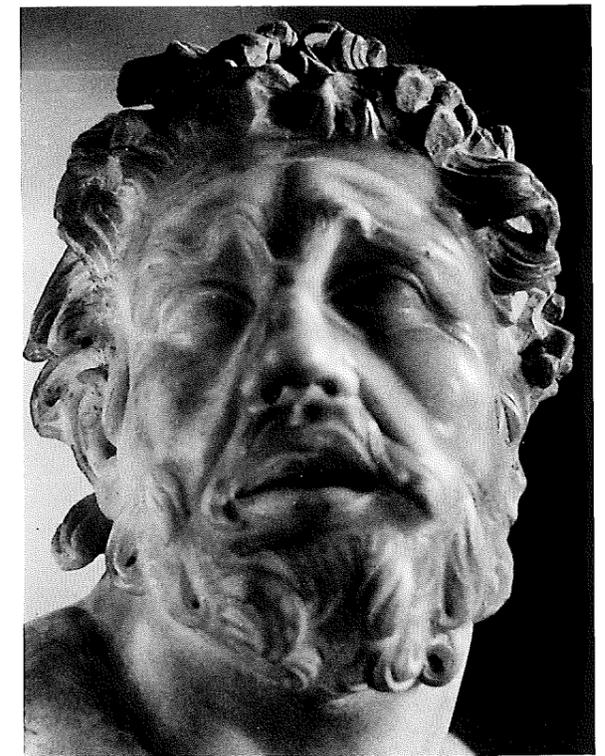
Ziehen wir an dieser Stelle eine erste Bilanz, so bleibt festzuhalten, daß über die Maßen leidenschaftliche, bedrohliche Emotionen und Empfindungen sich in der bildenden Kunst Griechenlands mimisch nur bei denjenigen Gestalten des Mythos ausmachen lassen, die – eben aufgrund dieser Leidenschaften – entweder definitiv negative Vorstellungen verkörperten oder aber ihrem Wesen nach von vornherein ambivalente und damit latent verunsichernde Züge in sich vereinten.

Außerhalb des Mythos wurden in einem grundsätzlich analogen Prozeß »reale Menschen« ausschließlich dann akzentuiert in dieser Weise charakterisiert, wenn es sich bei ihnen um eindeutig negativ gesehene und besonders gefürchtete Barbaren oder, dann vor allem in hellenistischer Zeit, um stigmatisierte Vertreter sozialer Randgruppen handelte. Ein überlebensgroßer, im Original erhaltener



20 Hellenistischer Kopf eines Galliers
aus Mittelägypten.
Kairo, Ägyptisches Museum

Marmorkopf eines Barbaren in Kairo (Abb. 20), der möglicherweise Teil eines ptolemäischen Siegesdenkmals war, welches die Niederwerfung aufständischer gallischer Söldner unter Ptolemaios II. Philadelphos im Jahr 275 v. Chr. feierte,⁶⁸ weist in diesem Sinn motivisch kaum zufällig zahlreiche der auch für die pergamenischen Giganten charakteristischen Formeln auf: die kurze, niedrige Stirn, eine knochig vorspringende Wangen- und Kinnpartie, angespannt zusammengezogene Brauen, unter hängenden Orbitalwülsten tiefliegende, jedoch weit aufgerissene Augen, struppig nach oben gestäubtes, langsträhniges Haar und den in wilder Unbeherrschtheit geöffneten Mund, bei dem die obere Zahnreihe sichtbar wird. Sein Volksgenosse aus einem figurenreichen Siegesmonument, welches wohl Attalos II. (159–139/38 v. Chr.) auf die Akropolis von Athen weihte,⁶⁹ zeigt mit seiner asymmetrisch verzogenen, angespannt zerfurchten Stirn, dem pathetisch-expressiven Blick und dem wie im Schrei oder Schmerz geöffneten Mund vollends die für die hochhellenistische Zeit verbindlichen Züge maßlos entgleister Emotionen, in denen der von den Kelten ausgehende Schrecken ebenso wie ihre furchterregende Kampfeskraft wurzelte (Abb. 21). Die Einzigartigkeit des zuletzt genannten Monumentes be-



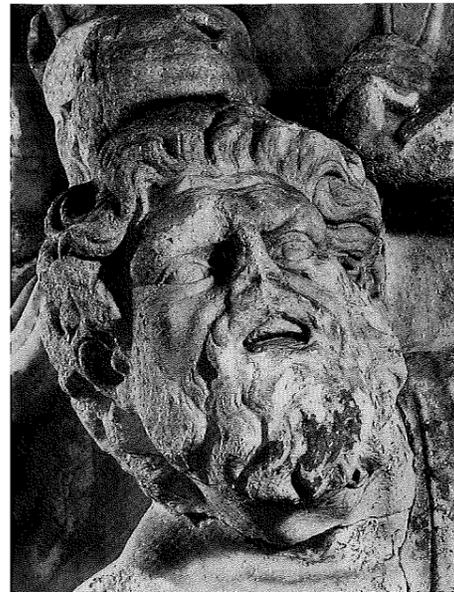
21 Kopf der Statue eines besiegten Galliers
von einem Siegesanathem Attalos II. (159–139/38 v. Chr.).
Römische Kopie. Venedig, Museo Nazionale Archeologico

ruhte nicht zuletzt darauf, daß es die historisch realen Siege der Griechen gegen die Perser sowie die der Attaliden gegen die Kelten mit den erfolgreichen mythologischen Schlachten der Götter gegen die Giganten und der legendären Heroen gegen die Amazonen als Ausdruck des immerwährenden Fortbestandes der göttlichen Gesetze sowie der sie spiegelnden menschlichen Zivilisation miteinander verknüpfte. Die kraft- und haltlosen, zum Teil heftig tordierten Posen der Toten oder Sterbenden boten dabei ebenso wie ihre nicht selten eindrücklich verzerrten Mienen ein symbolisches Schaubild ihrer frevlerischen Charaktere und verdienten Vernichtung.

Wie immens solche Bilder in späterer Zeit auf die römischen Topoi bedrohlich wilder, in die Ordnung des Imperiums nicht integrierbarer Barbaren einwirkten, sei nur an wenigen Beispielen illustriert. Ein Detail der im Jahr 196 n. Chr. fertiggestellten Säule des Marcus Aurelius auf dem nördlichen Marsfeld in Rom (Abb. 22)⁷⁰ gibt den Kopf eines unterliegenden Germanen wieder, der, unabhängig von seiner groben Physiognomie und dem struppigen langen Haar und Schnurrbart, abermals von den gleichen mimischen Formeln geprägt ist: der asymmetrischen Verschiebung der gesamten Gesichtsfläche, den



22 Besiegter Barbar,
Detail der vor 196 n. Chr. errichteten Säule
für Marc Aurel in Rom



23 Kopf eines besieigten Barbaren,
Detail des sogenannten Parthermonumentes in Ephesos,
3. Viertel 2. Jh. n. Chr. Wien, Kunsthistorisches Museum

tief liegend unter buschig verzogenen Augenbrauen lodern den Augen, der wulstig gespannten Stirn mit der stark zusammengezogenen Nasenwurzel und dem geöffneten Mund, in dem die obere Zahnreihe sichtbar wird. Das Antlitz eines Parthers in den Reliefs des in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstandenen sogenannten Parthermonumentes in Ephesos (Abb. 23)⁷¹ kommt in seiner physiognomischen wie pathognomischen Kennzeichnung kaum zufällig mit den Köpfen nicht weniger Giganten auf dem großen Fries des Pergamon-Altars zur Deckung. Wie die schrecklichen Söhne der Erde im Mythos stigmatisierte man diejenigen Barbaren, welche sich den Herrschaftsstrukturen Roms widersetzen, mehr noch, diese zerstören wollten, in Literatur und Dichtung stets als gewalttätige, von der rasenden Emotion ihres ›Furors‹ geleitete Wilde und charakterisierte sie in der Folge denn auch in den Bildern unmißverständlich als *complexio oppositorum* der römischen Zivilisation schlechthin.⁷² Bereits Caesar hatte Ariovist mit den Adjektiven *crudelis, superbis, iracundus, temerarius* und *iniurius*, das heißt mit Termini belegt, die analog bei der Beschreibung ungezügelter Leidenschaften immer wieder begegnen.⁷³ Plutarch berichtete, daß in der Nacht nach der Schlacht gegen die Ambronien die Luft von Geräuschen erfüllt gewesen sei, die weniger dem Wehklagen von Menschen, als vielmehr dem Gebrüll von wilden Tieren glichen.⁷⁴ Auf einem in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. entstandenen Sarkophag der Sammlung Ludovisi im

Thermenmuseum in Rom (Abb. 24) findet sich in den unbewegt gelassenen Mienen des siegreichen Feldherrn und seiner Soldaten im gesuchten Kontrast zu ihren Feinden die schon vertraute Polarisierung von Gut und Böse im entsprechend analogen Gegensatz von fast lebloser Ruhe und mimischer Verzerrung.⁷⁵ Cicero bemerkte zur verderblichen Charaktermiene Catilinas, den er nicht zuletzt aufgrund seiner unkontrollierten Leidenschaften aufs heftigste verurteilte, ein Weiser (Philosoph) »hätte selbst nicht den gleichen Gesichtsausdruck, wenn er von einem Tyrannen gezwungen würde, auf die Folterbank zu steigen.«⁷⁶

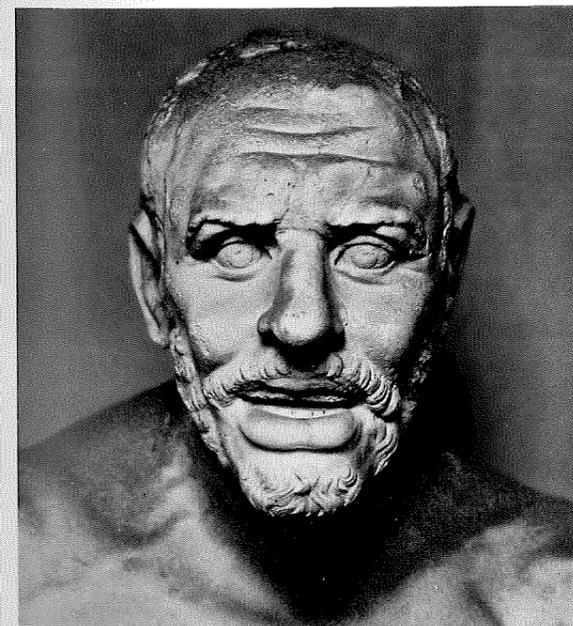
Was die seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. in der griechischen Bildkunst zunehmend aufwendig gestalteten Darstellungen von Mitgliedern sozialer Randgruppen angeht,⁷⁷ so treffen wir bei ihnen auf eine inhaltlich abermals anders gewichtete Facette stigmatisierter Mimik. Betrachtet man stellvertretend die bekannten Standbilder des Fischers im Vatikan (Abb. 25) und der ausgemergelten greisen Landfrau in New York (Abb. 26)⁷⁸, so erweisen sich die mimischen Formeln ihrer Gesichter im Verbund mit den sichtlich elenden, von der Anstrengung ihrer Tätigkeiten gekrümmten Körperhaltungen sowie ihrem kümmerlich ausgezehrtten Alter – nun als bildliche Chiffren, welche offenkundig in erster Linie das armselig einfache, unzivilisierte Wesen dieser, an den äußersten Rändern der guten Gesellschaft angesiedelten, Menschen zum Ausdruck bringen sollten. Der mit einer ausgeprägt breiten Unter-



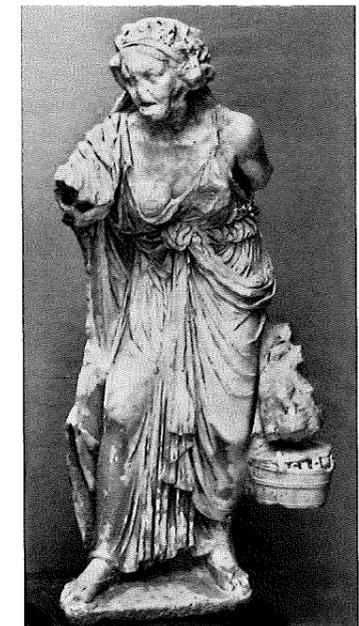
24 Sogenannter Großer Schlachtsarkophag Ludovisi, 3. Viertel 3. Jh. n. Chr.
Rom, Museo Archeologico Nazionale delle Terme di Diocleziano

lippe weit geöffnete Mund des Fischers dominiert im schlaffen, unter den stark hervortretenden Wangenknochen eingefallenen Inkarnat und erweckt in der Kombination mit den kaum weniger weit aufgerissen vor sich

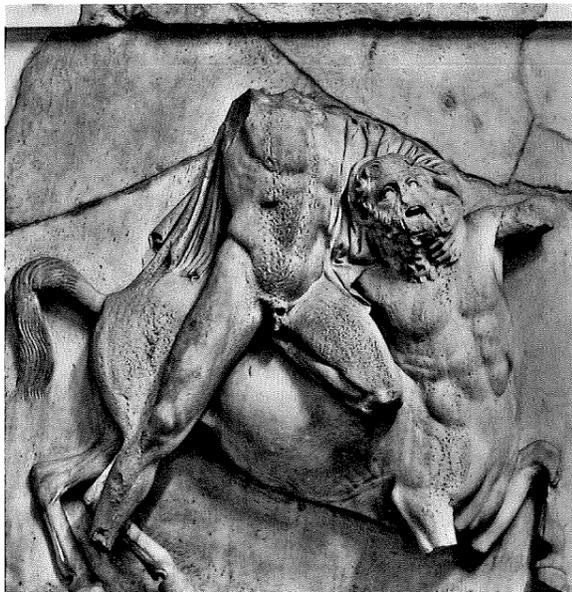
hin stierenden Augen unter hängenden Orbitalwülsten den Eindruck stumpfsinniger Blödigkeit. Obwohl die Stirn in wulstige Sorgenfalten gelegt ist, vermittelt sie hier, ganz im Gegensatz zu den zuvor betrachteten Barbaren-



25 Kopf der Statue eines alten Angelfischers.
Römische Kopie nach einem griechischen Vorbild
des späten 3. Jhs. v. Chr. Rom, Vatikanische Museen



26 Statue einer alten Landfrau. Römische Kopie nach
späthellenistisch-griechischem Vorbild.
New York, The Metropolitan Museum of Art



27 Kampf zwischen Lapith und Kentaur, Süd-Metope 2 des Parthenon in Athen, um 440 v. Chr.



28 Kopf des hängenden Marsyas im sogenannten roten Typus. Römische Kopie nach hochhellenistischem Vorbild. Rom, Palazzo dei Conservatori

bildern, alles andere als eine dynamisch energische Spannung. Dazu trägt sehr wesentlich auch das kraftlos herabgesunkene Untergesicht bei, welches dem Antlitz im ganzen die Aura einer starren inneren Leere verleiht. Das gleiche gilt für das runzelige Gesicht der Landfrau. Ihr offener Mund scheint, wie der gesamte übrige Teil ihrer Physiognomie, unter der Anstrengung, die Last ihres schweren Korbes zu tragen, gleichsam zu Boden gezogen zu werden. Der Gesamtausdruck ihrer Miene ist ausschließlich vom mühevollen Los ihrer Tätigkeit geprägt.

Da es solchen Gestalten an Erziehung, Bildung und allen Möglichkeiten einer angemessenen Schulung ihrer Fähigkeiten zur intellektuellen Einsicht und Vernunft mangelte, verkörperten sie den gleichsam primitiven Rohzustand, die unterste Entwicklungsstufe des menschlichen Seins. Als »Outcasts« hatten Fischer, Landleute, Bettler und Krüppel an den sittlichen Idealen und Gesetzen der kultivierten Polisgemeinschaften ebensowenig wie an deren sozialen Begegnungen, religiösen Ritualen, politischen Versammlungen und aufwendigen städtischen Festen den Anteil, den das gehobene Bürgertum für sich beanspruchen konnte. Erstere partizipierten allenfalls an ländlichen Kultfeiern, die sie überdies mit ihren Waren belieferten. Die Landfrau in New York trägt denn auch entsprechend einen Efeukranz im Haar. C. Kunze hat in neuerer Zeit einleuchtend ebenso für den Fischer im Vatikan eine solche Funktion wahrscheinlich gemacht.⁷⁹ Die stetig erforderliche geistige Übung, ihren Verstand in der Praxis des

zivilen Lebens immer klarer herauszubilden und zum inneren Richtmaß werden zu lassen – eine Praxis, in der Aristoteles die unabdingbare Notwendigkeit zur Erlangung moralischer und geistiger Tugenden sah – sowie die theoretische Intelligenz, welche in allem eine ununterbrochene Kette von Ursachen zu durchschauen vermochte, fehlte ihnen ebenso wie die Erkenntnis der eigenen Unwissenheit und Unvollkommenheit.

Die wichtigsten Bedingungen zur Erlangung der *sophrosyne*, das Potential der überlegten Wahl eigener Handlungsziele gemäß der anerkannt guten Normen, die *prohairesis*, waren für sie von vornherein gar nicht gegeben.⁸⁰ Wenn auch nicht tatsächliche Sklaven, so waren sie doch »Sklaven von Natur«, da ihr Leben nahezu ausschließlich auf dem Gebrauch ihrer Körperkräfte basierte.⁸¹ Selbst wenn derartige, womöglich auch als Votivstatuen in Heiligtümern aufgestellte Bilder die Dargestellten nicht wirklich pejorativ stigmatisierten und in erster Linie dazu dienten, dem Ambiente, in dem man ihnen begegnete, eine bukolisch-heitere Atmosphäre zu verleihen sowie das Landleben in schwärmerischer Verklärung in die eigene, intakte Welt zu integrieren,⁸² entfernten sie sich von den Darstellungskonventionen der idealen bürgerlichen Repräsentationskunst dabei doch nicht weniger als die zuvor gezeigten. Wie bei jenen bestand ihre wesentliche Funktion darin, das Eigene, Zivilisierte, Kultivierte und Kontrollierte vom anderen als dessen Gegenteil abzusetzen.

Rückt man schließlich vorrangig die formale Gestaltung der hier betrachteten Denkmäler nochmals ins Blickfeld, so scheint es verblüffend, wie unmittelbar die Kompositionen vieler Bilder in der grundsätzlichen Konzeption ihres Entwurfs den in den Schriftquellen faßbaren Vorstellungen entsprechen. In diesem Sinn standen den sichtlich in ihrer »rechten Mitte« befindlichen Gesichtern des Guten die Mienen des Bösen, Bedrohlichen oder Grenzwertigen in der Frühzeit noch in einem eher schlichten bildlichen Gegensatz von mimischer Ruhe versus mimischer Bewegung gegenüber. Im Verlauf der Jahrhunderte definierten sich, parallel zu dem auch sonst sichtlich zunehmenden Interesse an der Beschaffenheit, Kategorisierung und Schilderung von Gefühlen, entsprechende Gegenbilder dann jedoch nicht selten erheblich differenzierter, indem eine moralische Bewertung positiver und negativer Emotionen mit unterschiedlichen formalen Gestaltungsprinzipien verknüpft wurde: Hier mit einer in sich gleichgewichtig ausbalancierten mimischen Bewegung, bei der die harmonische Geschlossenheit des Antlitzes im ganzen gewahrt blieb, dort mit einer erheblich tiefer greifenden und nicht selten akzentuiert ungleichgewichteten Dynamik, in der das Gesicht sichtlich »aus den Fugen« geriet.

Kontrastierten in diesem Sinn einige besonders expressive Kentaurenköpfe der um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. geschaffenen Süd-Metopen des Parthenon (Abb. 27) nicht zuletzt in der bereits leicht asymmetrischen Anlage ihrer wild verzerrten Züge mit den im Kontrast dazu stets »in der Balance« befindlichen Antlitzern der Lapithen, so wurde das heftige Leid des wohl hochhellenistischen geschundenen Marsyas (Abb. 28)⁸³ ganz und gar durch die nun extreme Asymmetrie seiner physiognomischen und mimischen Einzelformen geprägt. Der geöffnete Mund des hybriden Frevlers, in dem die Zähne blecken, ist schräg von links oben nach rechts unten verzogen. Die tief unter den Jochbögen liegenden Augen werden von unregelmäßig verspannten Brauen überschattet; die zusammengezogene Nasenwurzel setzt sich in mehreren kleinteilig gegeneinander gesetzten Wölbungen der Stirn fort, welche dem Inkarnat an dieser Stelle eine sich unruhig gegeneinander verschiebende Beweglichkeit verleihen; die gesamte Gesichtsfläche endlich scheint in sich verzogen.

Wie ausgeprägt gleichgewichtige oder ungleichgewichtige Gestaltungsprinzipien zur Anwendung gebracht werden konnten, um gute, grenzwertige oder bedrohliche Leidenschaften mimisch zu klassifizieren, wird bei denjenigen Figuren des Mythos besonders deutlich, die, ihrem Wesen nach ambivalent, sowohl positive als auch negative Charakterzüge in sich vereinten und in der Folge dann



29 Achill und Chiron. Attisch rotfigurige Nikosthenische Amphora, spätes 6. Jh. v. Chr. Paris, Musée du Louvre

entsprechend auch formal einmal auf diese, einmal auf jene Weise bildlich geschildert wurden. So etwa bei den Kentauren, unter denen es ja durchaus auch einige liebenswerte Vertreter gab, oder vor allem bei den Satyrn und Silenen, welche, zum Gefolge des Dionysos gehörig sowie als mögliche Verkörperung des männlichen »alter ego«, eher die stets potentielle Gefährdung des Menschen durch übermäßigen Rausch und Lüsterheit als die Gefahr selbst verkörperten.⁸⁴ In diesem Sinn tritt der Kentaure Chiron, der im Pelion-Gebirge zahlreiche Helden, darunter auch Iason und Achill, ganz im Sinne der idealen Werte und Tugenden der griechischen Gesellschaft erzog, auf zahlreichen Vasendarstellungen, wie etwa im Bild einer spätarchaischen Nikosthenischen Amphora in Paris



30 Kopf des jugendlichen Kentauren aus der Gruppe des Aristeeas und Papias. Römische Kopie aus der Villa Hadriana nach späthellenistisch-griechischem Vorbild. Rom, Museo Capitolino



31 Kopf des sogenannten Satyrn im Schweinsfell.
Römische Kopie nach späthellenistisch-griechischem Vorbild.
Kassel, Staatliche Antikensammlung



32 Satyrkopf aus der sogenannten Gruppe
»Die Aufforderung zum Tanz«.
Römische Kopie nach griechischem Vorbild aus dem 2. Jh. v. Chr.
Princeton University, The Art Museum

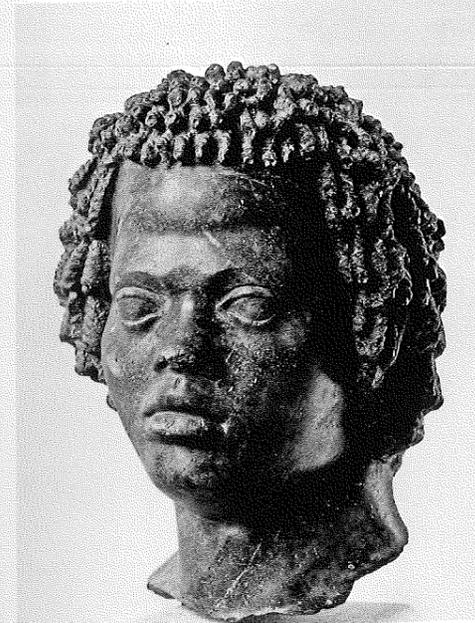
mit dem kleinen Achilleus im Arm (Abb. 29),⁸⁵ nicht nur in zivilisiertem Habitus eines Bürgers auf. Auch sein Antlitz unterscheidet sich, vom gepflegt frisierten langen Haar elegant gerahmt, mit den schönlinigen, edel entspannten Gesichtszügen auf eklatante Weise von den furchterregenden Mienen seiner Artgenossen in ihren Schlachten, welche gerade diese Werte bedrohlich außer Kraft setzten.⁸⁶ Das gleiche gilt insbesondere für den jüngeren der beiden Kentauren der bekannten hellenistischen Gruppe, deren aus der Villa Hadriana stammende Repliken von den Bildhauern Aristeas und Papias signiert wurden (Abb. 30).⁸⁷ Wenngleich nicht völlig frei von den charakteristischen Kennzeichen seiner wilden Natur, gibt dieser sich doch mit seiner grundsätzlich gleichgewichtig bewegten, zum Lachen verzogenen Mimik in ausgelassener Heiterkeit den Freuden des Eros hin, der auf seinem Rücken reitet. Damit vermittelt er sich dem Betrachter weniger als ein bedrohliches, denn als ein grenzwertiges, in seiner genuine Unbezähmbarkeit »über die Stränge« schlagendes – und in der Folge durchaus anziehendes – Wesen.

Vor allem in den Gesichtern der Satyrn begegnen wir, besonders in hellenistischer Zeit, sehr zahlreichen unterschiedlichen Facetten, welche den entsprechend vielfältigen Charakterzügen ihres Wesens unmittelbaren Ausdruck verleihen.⁸⁸ Während das vom gelockten Haar weich gerahmte Antlitz des wohl späthellenistischen so-

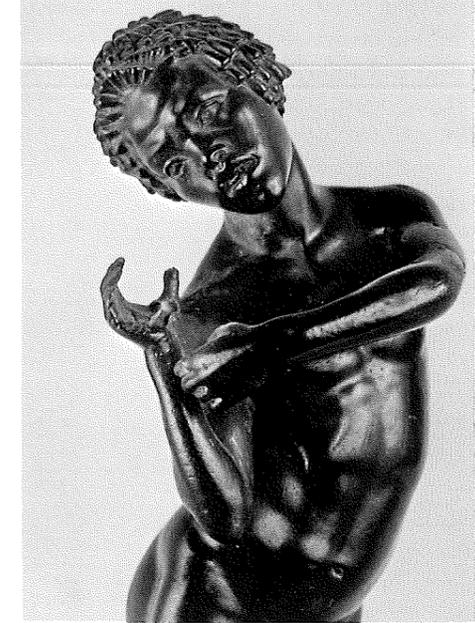


33 Bronzestatue des sogenannten »schnippchenschlagenden« Satyrs. Römische Kopie nach späthellenistischem Vorbild, aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale

genannten Satyrknaben im Schweinsfell (Abb. 31)⁸⁹ nur in leisen Spuren seiner leicht zum Lächeln verzogenen Physiognomie die ihm eigene sexuelle Macht zur Verführung und Verführbarkeit andeutet, wirkt die im ganzen angespanntere Mimik seines Bruders aus der wohl im 2. Jahrhundert v. Chr. geschaffenen Gruppe. »Die Aufforderung



34 Kopf eines Afrikaners, 2. Jh. v. Chr.
New York, The Brooklyn Museum



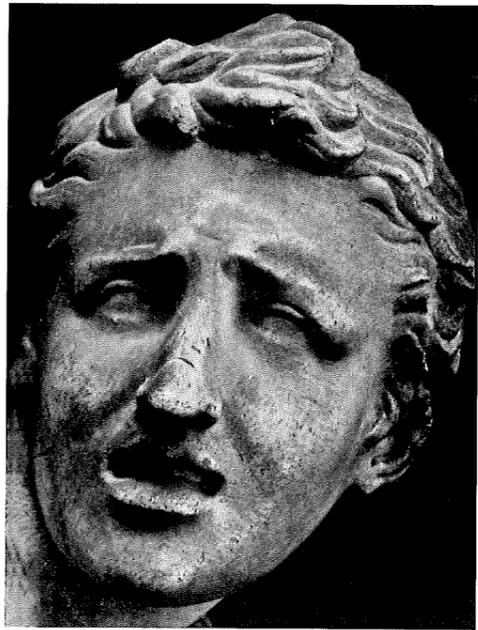
35 Römische Bronzestatuetten eines Nubiens,
nach hellenistischem Vorbild.
Paris, Bibliothèque nationale de France

zum Tanz« (Abb. 32)⁹⁰ mit seinen im heftigen, dionysischen Lachen freiliegenden Zähnen und der unterschiedlich verzogenen Brauenpartie deutlich unbezähmbarer, wenngleich im harmonischen Gleichgewicht aller Proportionen doch eher maskenhaft, als von tatsächlich unheimlicher Leidenschaft geprägt. Der im Vollrausch schwankend auf einen Weinschlauch hingestreckte, wohl auf ein Vorbild des späten 2. Jahrhunderts v. Chr. zurückgehende sogenannte »schnippchenschlagende« Satyr (Abb. 33)⁹¹ versinnbildlichte hingegen die vollkommene Enthemmung unkontrollierter Trunkenheit. Die ruckartig ausfahrenden Bewegungen des verzerrt tordierten Körpers, der in den Nacken gelegte, im Verhältnis zur übrigen Gestalt wie herumgerissen wirkende Kopf und das im lallend-lärmenden Rausch asymmetrisch zergliederte Antlitz mit dem weit aufgerissenen Mund, aus dem die obere Zahnreihe hervorbleckt, wird in seiner orgiastischen, für ein Gegenüber nicht mehr erreichbaren, Ekstase nun durchaus auch eine bedrohliche Komponente gehabt haben. Und dies umso mehr, als jedes einzelne motivische Detail des Werkes hier explizit daraufhin angelegt zu sein scheint, die gesellschaftlich anerkannten Ausdrucksformen und Verhaltensideale der zeitgenössischen bürgerlichen Repräsentationskunst zu sprengen. Kaum zufällig sind überdies hier, anders als bei den zuvor genannten Satyrn, mit den lang gezogenen Spitzohren, den Hörnern, die aus seiner Stirn emporwachsen, und dem Ziegenbart dann auch

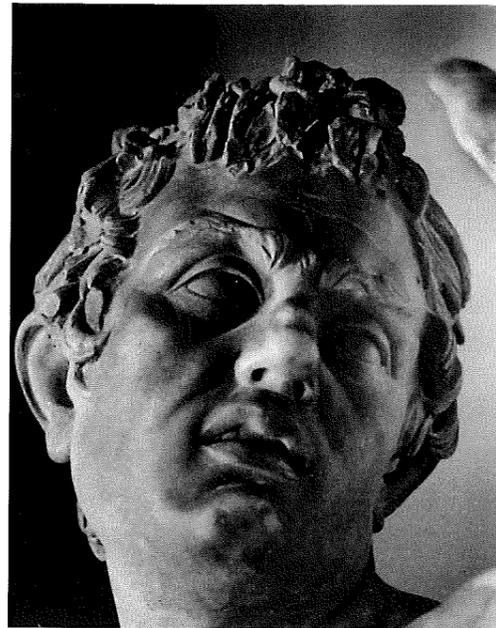
die »tierischen« Wesenszüge des Trunkenen in massierter Akzentuierung hervorgehoben.

Das Potential ambivalenter Wertungen wurde auch in anderen Themenbereichen analog realisiert. Mit der bewegungslos in sich ruhenden, schönen Mimik eines, ausgesprochen sorgfältig in seiner ethnischen Eigenart geschilderten, Afrikaner-Kopfes in New York (Abb. 34) scheint in diesem Sinn ein eher fasziniertes Interesse an der exotischen Andersheit denn eine peiorative Abwertung des Dargestellten verknüpft worden zu sein.⁹² In deutlichem Kontrast dazu steht die Bronzestatuetten eines Nubiens in Paris (Abb. 35),⁹³ dessen verschobene Gesichtsfäche von einer formellhaft heftig verspannten Stirn, ins Leere stierenden Augen sowie einem mit schlaff herabhängendem Kinn weit geöffneten Mund bestimmt werden; Chiffren, die ihn demnach ganz offensichtlich als Vertreter einer gering geachteten, unkultivierten Fremde stigmatisierten.

Selbst das pathetisch unschuldige und das allzu heftige schlechte Leid standen in einem vergleichbaren formalen Gegensatz, wie die Gegenüberstellung des Kopfes eines der unglücklichen Söhne Laokoons (Abb. 36)⁹⁴ mit dem eines besiegt Galliers aus dem bereits genannten hochhellenistischen Siegesanathem Attalos II. (Abb. 37) dokumentiert. Obwohl sichtlich in der Bewegung des Schmerzes erfaßt, bildet das Antlitz des vom Tod bedrohten Knaben gleichwohl eine nach wie vor in sich harmonisch ge-



36 Kopf des älteren Sohnes aus der Laoköon-Gruppe.
Rom, Vatikanische Museen



37 Kopf der Statue eines besiegten Galliers
von einem Siegesanathem Attalos II. (159–139/38 v. Chr.).
Römische Kopie. Venedig, Museo Nazionale Archeologico

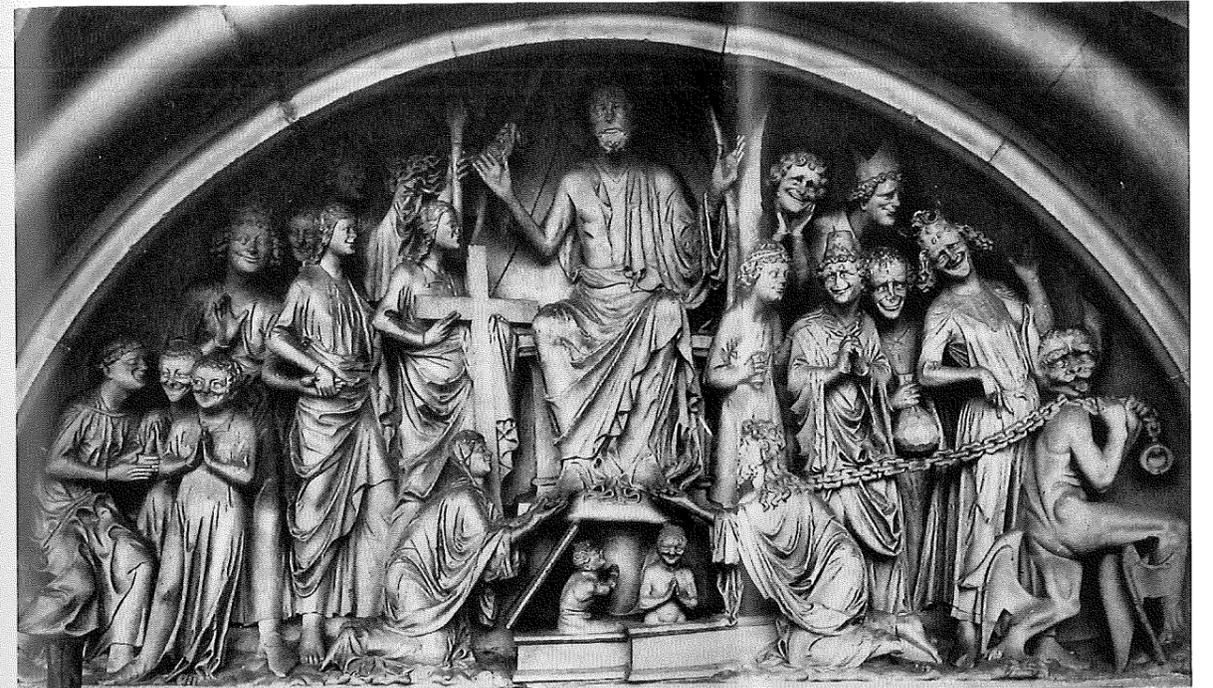
schlossene Ganzheit, während das des sterbenden Feindes in asymmetrischer Verzerrung aus den Fugen geraten ist. Ein Kontrast, der kaum der späteren Entstehungszeit der Laoköon-Gruppe allein geschuldet sein dürfte. Jener hatte als unschuldiges Opfer des Schicksals, konform mit den Vorstellungen des Aristoteles, das Mitleid des Betrachters verdient, dieser erhielt lediglich die ihm gebührende Strafe und gibt sich im Bild bis zuletzt als ein die griechische Ordnung leidenschaftlich gefährdender Charakter zu erkennen. Bei dem zähnefletschenden Ixion, der im Innenrund einer im frühen 4. Jahrhundert v. Chr. entstandenen italischen Schale in Tübingen (Abb. 38) auf schreckliche Weise gerädert seinen Frevel auf ewig im Hades verbüßt, scheinen Schmerz und Wut in analoger Weise zu einer bedrohlichen Maske der Abschreckung verschmolzen.⁹⁵

Die hier skizzierten »Muster« für eine Polarisierung positiver und negativer Leidenschaften haben, als inhaltliche Leitvorstellungen ebenso wie als formale Prinzipien, ihre grundsätzliche Gültigkeit bezeichnenderweise nie völlig verloren und die Geistesgeschichte sowie die Bildkunst der Folgezeiten bis in die unmittelbare Gegenwart hinein immer wieder nachhaltig geprägt.⁹⁶ In diesem Sinn folgten die Mienen der guten, ins Paradies gewiesenen und der schlechten, zur Hölle verdamnten Seelen in vielen Weltgerichts-darstellungen des Mittelalters, wie etwa in dem gegen 1230 entstandenen Lünetten-Relief des Fürstenpor-

tals des Bamberger Doms (Abb. 39) den gleichen Gesetzen. Zur rechten Seite des thronenden Christus werden dort die in vollkommen gleichgewichtiger Harmonie gestalteten Gesichter der Seligen von einem breiten, mit geschlossenen Lippen ausgeführten Lächeln bestimmt. Zur linken sind die durch einen Engel mit hoch aufragenden Flügeln vom heiligen Richter abgeschirmten Verdammten nicht nur durch exaltierte Gesten und verrenkte Posen,



38 Der geräderte Ixion. Italische Schale, um 390/80 v. Chr.
Tübingen, Archäologisches Museum der Universität



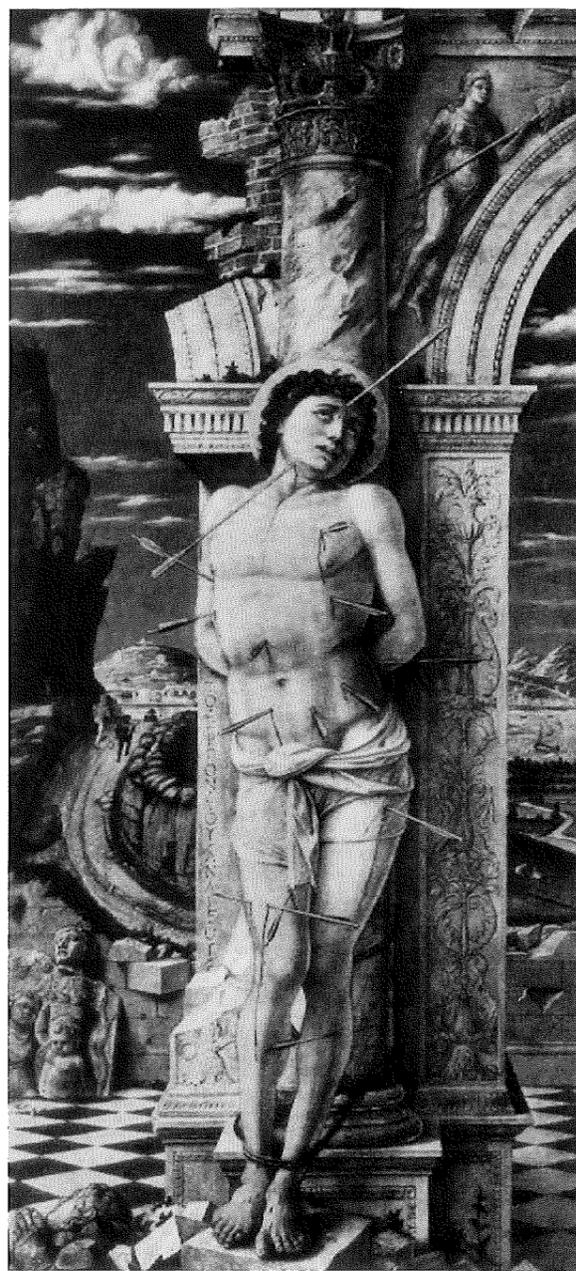
39 Bamberger Dom, Fürstenportal. Lünettenrelief »Das Jüngste Gericht«, um 1230



40 Das Brustmartyrium der heiligen Agathe, aus:
»Le Livre d'images« der Madame Marie, St. Agatha, um 1300.
Paris, Bibliothèque nationale de France

sondern im besonderen auch durch mehrfach Zähne bleckend verzerrte sowie mit angespannten Brauenbögen und markant eingegrabenen Stirnfurchen zergliederte Fratzen stigmatisiert. Heulen, Schreien, Schmerz und irres Gelächter sind als abgründig entgleiste, mit ihren Sünden unmittelbar verknüpfte Affekte allein auf ihrer Seite. Die Schrecken der Hölle spiegeln sich in ihren Gesichtern noch bevor sie den Ort ihrer Verdammnis erreicht haben, waren bereits zu ihren Lebzeiten in ihren »ungeordneten« Seelen präsent. Paradies und Hölle manifestieren sich in analoger mimischer Polarisierung im Paar des Engels und eines dämonischen Teufels, welcher die Frevler mit einer schweren Kette von Christus fort an den furchterregenden Ort ihrer ewigen Zukunft zieht.⁹⁷

Um 1300 bleibt das Antlitz der heiligen Agathe – in der sanft beeindruckenden Macht des göttlich Schönen, welches ihre Seele wie ihre Physis bestimmt – selbst im Erleiden ihres Brustmartyriums (Abb. 40)⁹⁸ den Schmerzen der furchtbaren Marter ungeachtet, gänzlich unberührt. Ihre brutalen Peiniger tragen hingegen die charakteristisch verspannten Mienen der grausamen Gewalt zur Schau, während sie die weißhäutig fein geformten, entblößten Brüste der Märtyrerin mit glühenden Zangen malträtierten. Der bärtige rechte von ihnen ist pathognomisch mit seiner gerunzelten Stirn, den zusammengekniffenen Nasenwurzeln und einem brutal geöffneten, zähnefletschenden Mund regelrecht entstellt. Die versuchte Vernichtung



41 Andrea Mantegna, Der heilige Sebastian.
Wien, Kunsthistorisches Museum

des in Agathe inkarnierten festen Glaubens an die von Gott gegebene Ordnung beschert den Folterern keinen Triumph, denn sie bleibt erfolglos. Der intakten äußeren Erscheinung des Guten steht die zerstörte des Bösen im gleichen Kontrast wie die unantastbare innere Ordnung der Seele hier der zerstörerischen Unordnung dort gegenüber.

Obwohl Andrea Mantegna in seinen beiden, heute in Wien und Paris befindlichen, Bildern des heiligen Sebastian im Gegensatz dazu das Antlitz seines Märtyrers jeweils deutlich vom Schmerz gezeichnet schilderte – und damit der in der Renaissance vehement diskutierten Forderung nach einer grundsätzlichen Teilhaberschaft des Betrachters an der Gestaltung von Affekten in der bildenden Kunst nachkam –, wird dessen Emotion mimisch dabei nahezu ausschließlich auf seinen leidvoll zum Himmel gerichteten Blick sowie im früheren, 1456 bis 1458 geschaffenen Werk (Abb. 41) auf eine ganz leichte Öffnung der Lippen beschränkt.⁹⁹ Den im tatsächlichen Wortsinn zum Mitleid auffordernden Schilderungen des heiligen Pathos, die formal kaum zufällig dem harmonisch gestalteten Schmerz des Laokoon-Sohnes (Abb. 36) verwandt sind, steht in der späteren, um 1480 entstandenen Bildfassung des Themas in Paris¹⁰⁰ das nicht nur physiognomisch stigmatisierte, sondern ebenso pathognomisch böse, Zähne bleckende und mit seiner übermäßigen Brauenkontraktion, den Zornesfalten der Stirn und den hervortretenden Adern auch im übrigen Gesichtsfeld von negativen Leidenschaften dissonant geprägte Gesicht eines Bogenschützen (Abb. 42) dann im gesuchten Kontrast gegenüber. Eine



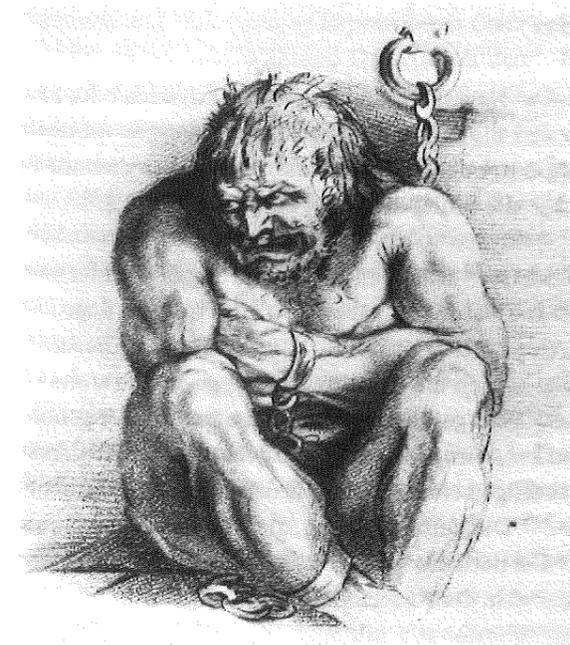
42 Andrea Mantegna, Der heilige Sebastian (Ausschnitt).
Paris, Musée du Louvre



43 Kreuztragung, Hieronymus Bosch zugeschrieben.
Gent, Museum voor Schone Kunsten

Albrecht Dürer zugeschriebene und mit einem Werkstattmonogramm des Jahres 1512 versehene Studie zum zornigen, unsteten und unkeuschen Choleriker wäre in ihrer brüskten Beweglichkeit, den tief in den Höhlen liegenden, blitzenden Augen und dem Zähne wie Zunge freilegenden offenen Mund analog auch jedem antiken Betrachter formal wie inhaltlich verständlich gewesen.¹⁰¹

In dem Hieronymus Bosch zugewiesenen, zwischen 1510 und 1535 geschaffenen Gemälde der Kreuztragung in Gent (Abb. 43)¹⁰² wird das in stillem Leid mit geschlossenen Augen gesenkte Antlitz des gequälten Jesus von den vielfältig verzerrten Mienen und Fratzen seiner Spötter und Peiniger in regelrecht bedrängender Dichte umschlossen. Johlendes Lachen, Brüllen, Geifern, Wut und höhnisches Spotten spiegeln sich in verkniffenen oder verzogenen Lippen, aufklaffenden Mündern mit bleckenden Zähnen oder hervorstehenden Zahnstummeln, zerfurchten oder zornig verzogenen Stirnen, zu Schlitzten verengten oder weit aufgerissenen Augen wider. Die furchterregenden Emotionen der Sünder bilden mit ihren groben und entstellten Physiognomien einen gleichsam naturgegebenen Verbund und ballen sich zu einem überwältigenden Schaubild der abstoßendsten Häßlichkeit.



44 Der Wahnsinn. Charles Bell, »The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts«, 1806



45 ›General Frost Shaving Little Boney‹, englisches Plakat aus dem Jahr 1812. London, British Museum

Nur Maria und Veronika, welche mit sanftem Lächeln das legendäre Schweißtuch mit dem Abbild des Heilands präsentiert, gehören, links unten im Bild, zu Jesus' Sphäre. Die ungeachtet des leidvollen Grauens in sich ruhenden Mienen des göttlich Guten schließen die drei Heiligen in einer sie fest miteinander verbindenden, inneren wie äußeren, Schönheit zusammen, welcher abermals die Kraft völliger Unberührbarkeit und die Macht ewiger Unantastbarkeit aneignet.

Die uns bekannten, das Gleichgewicht des Gesichtsausdrucks sprengenden mimischen Formeln begegnen uns analog dann auch in den verwerflichen Leidenschaften derjenigen Zeichnungen wieder, mit denen der französische Hofmaler Charles Le Brun – erster Direktor der Pariser Académie Royale des Beaux-Arts – seine einflussreiche, 1668 fertiggestellte, kunsttheoretische Abhandlung ›Conférence sur l'expression générale et particulière‹ vi-

sualisierte.¹⁰³ Der schottische Anatom und Physiologe Charles Bell, auf den sich Charles Darwin später als Wegbereiter seiner eigenen Forschungen berief, hielt in seiner 1806 erschienenen Abhandlung ›The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts‹ seinerseits das Bild des Wahnsinns in einer Zeichnung fest (Abb. 44), welcher nahezu sämtliche Merkmale der von negativen Affekten geprägten Pathognomien in sich vereint. Das Wahnsinnig-Tierhafte gehörte seiner Überzeugung nach nicht zur *conditio humana*, zeigte Geistesleere (›vacancy of mind‹), animale Leidenschaften (›animal passion‹) sowie Brutalität. Die ihm zugehörige, verzerrt rohe Miene versinnbildlicht in ihrer furchterregenden, bestialischen Wildheit einen Charakter, der als vollkommene Negation der moralisch humanen Ordnung dann auch sichtlich in Gefangenschaft gehalten werden muß.¹⁰⁴ Ein frühes, 1812 in England entworfenes Plakat mit dem Titel



46 R. Louvat, ›French Resistance Helps throttle the Boche‹, Paris, Bibliothèque nationale de France

›General Frost Shaving Little Boney‹ (Abb. 45)¹⁰⁵ zeigt in einer ebenso einfallsreichen wie bitter ironischen Karikatur die vertrauten Chiffren in markanter Überspitzung: Der eisige Winter Rußlands attackiert – mit lang zur Seite wehendem weißem Schnurrbart und einem Eisberg als Mütze – in der Gestalt eines riesigen Dämons Napoleon, welcher ihm, vor Kälte schlotternd, nur bis zur zottigen Brust reicht mit seinen Klauen und einem Beil aus glitzerhartem russischem Stahl. Gleichzeitig kommen unter den mächtigen Pranken des Monsters je ein Haufen winzig kleiner französischer Soldaten kläglichst zu Tode. Hier künden die Mienen sämtlicher Akteure im Bild von deren bösem Charakter. Die weit aufgerissenen Glotzaugen und das mit spitzen Hauern wie brüllend aufgerissene Maul des Dämons, aus dessen geblähten Nasenflügeln Schneestürme hervortoben, ebenso wie der zähnebleckend vom grausamen Frost umklammerte, hybride Feldherr, aus dessen kaum minder großen, ängstlich zu seinem Peiniger emporgerichteten Augen dicke, peinliche Tränen hervorkullern. Selbst mit den toten oder sich sterbend in verrenkten Posen im Schnee windenden Truppen vermag man nicht wirkliches Mitleid zu empfinden. Einer von ihnen bäumt sich am rechten unteren Bildrand mit klaffend nach unten verzogenem Mund noch ein letztes Mal



47 Churchill, englisches Plakat aus dem Jahr 1940. London, Imperial War Museum

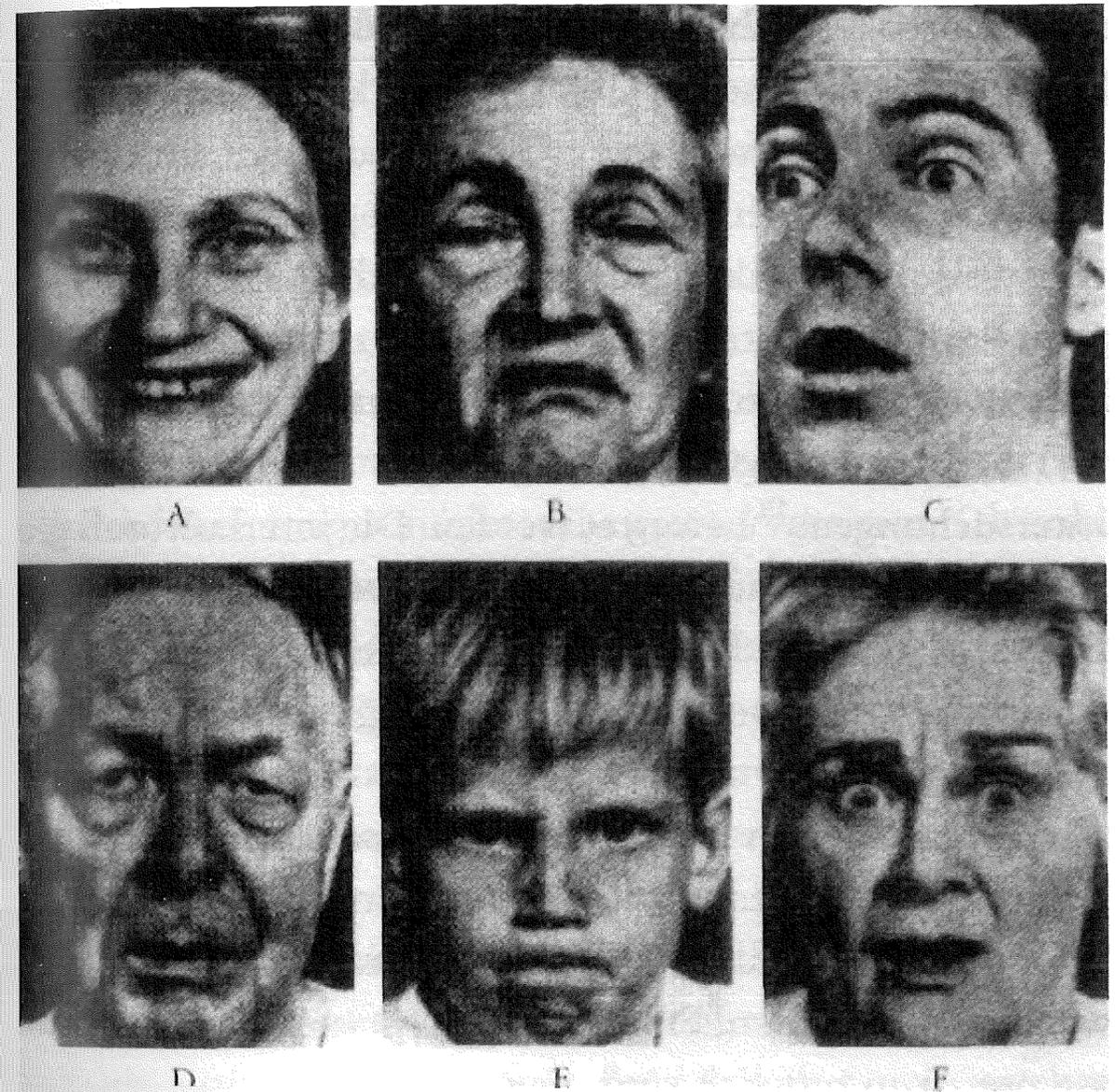
auf, während, wie zum Hohn, noch ein Fähnchen über ihm flattert. In einem Jahrhundert, dessen Persönlichkeitsvorstellung fest in den Forderungen nach einer strikten Einheit von innerer Regung und äußerer Erscheinung sowie einer strengen Selbstkontrolle des Gefühllebens geprägt war, in dem Spontaneität mit Abnormität verknüpft wurde, hatte eine derartige ›Karikatur‹ keineswegs eine ausschließlich humoristische Note.¹⁰⁶ Auch der vom Würgegriff der französischen Résistance vor blau-weiß-roten Flammen gequälte Nazi-Soldat auf einem 1944 von R. Louvat in London herausgegebenen Plakat (Abb. 46) erleidet einen verdienten Tod.¹⁰⁷ Der in ihm stellvertretend verkörperte deutsche Nationalsozialismus geht mit asymmetrisch verzogener Miene und einem weit aufgerissenen Mund zugrunde, aus dessen dunkler Höhle die obere Zahnreihe in markantem Weiß hervorleuchtet. Im Kontrast dazu war das, ungeachtet der hinter seinem Rücken heranrollenden Panzer und der zahlreich den Luftraum bedrohenden Bombenflugzeuge, vollkommen gelassen in sich ruhende Gesicht Winston Churchills (Abb. 47) offenbar ganz dazu angetan, im bedrohlichen Kriegsjahr 1940 beruhigend auf seine Betrachter einzuwirken.¹⁰⁸ Der geschlossene Mund des Staatsmanns, der überdies kaum zufällig im traditionellen zivilen Habitus des englischen

Bürgers auftritt, scheint sogar zu einem leichten, zuversichtlichen Lächeln verzogen. Sein sichtlich Vertrauen in den Sieg der rechten Ordnung, die Miene des Guten, die durch das Böse nicht aus dem Gleichgewicht gebracht werden kann, beglaubigt deren unerschütterlichen Fortbestand. Vierzehn Tage nach dem 11. September 2001 verbreitete die Nachrichtenagentur Associated Press ein angeblich von einem unmittelbaren Zeugen der Katastrophe aufgenommenes Photo: Vor der schwarzen Rauchkulisserie der brennenden Türme des World Trade Centers hebt sich eine schreckliche Fratze ab, welche die *vera icon* Jesu des Turiner Leinentuchs in eine asymmetrisch verzerrte Teufelsmaske mit verkniffenen Augen, böse zusammengepreßten Lippen und einer großen, knolligen Nase verwandelt. Die von der Nachrichtenagentur ausdrücklich betonte Echtheit des Dokuments, das an die Geister- oder Phantomphotographien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erinnert, wurde von der Süddeutschen Zeitung kommentarlos kolportiert.¹⁰⁹ Das Bild schien in seiner symbolischen Kraft der unfassbaren Bedrohlichkeit der zerstörten Ordnung angemessenen Ausdruck zu verleihen. Die Gültigkeit seiner Aussage machte das an sich zweifellos bewußte Gebot einer kritischen Distanz – angesichts des heutigen Potentials digitaler Bildmanipulationen – offenbar weitgehend irrelevant.

Vor der Folie dieser Betrachtungen scheinen abschließend zwei Phänomene besonders bemerkenswert. Zum einen der zunächst ja durchaus überraschende Umstand, daß wir gerade in den Bildern von Gut und Böse, das heißt in den künstlerisch gestalteten Darstellungen von Emotionen und Leidenschaften immer wieder auf mimische Formkonstanten treffen, die einen ungebrochenen Bogen von der Antike bis zur Gegenwart spannen. Konstanten, die, sofern die mit den Bildern verknüpften Botschaften auf vordergründig verständliche, »moralische« Aussagen zielen,¹¹⁰ eben auch nach dem Beginn der ästhetischen Moderne, welche sich verstärkt den »unlogischen«, grimassierenden, extravaganten Gesichtern zuwandte, ihre Gültigkeit bewahrt haben; man denke etwa an die halluzinatorischen Introspektionen Egon Schieles, die fast karikaturistischen Physiognomien George Grosz', die verstörend verzerrten Menschenbilder Bruce Nauman's oder an die mehrfach überblendeten »Anderen Porträts« von Thomas Ruff.¹¹¹ Zum anderen, daß ungeachtet der vielfältigen historischen und kulturellen Veränderungsprozesse, denen die Wahrnehmungen, Kenntnisse und Bewertungen von Gefühlen, Leidenschaften und Affekten ebenso wie deren Artikulation und Kommunikation im Lauf der Jahrhunderte unterworfen waren,¹¹² die Vorstellung einer grundsätzlichen Förderlichkeit ihrer maßvollen Eindämmung stets erhal-

ten blieb. Vehemente Forderungen nach einer vernünftigen Domestizierung nahezu sämtlicher Emotionen durch Selbstkontrolle erleben, als vorrangiges Ideal eines sozialpsychologisch angemessenen zwischenmenschlichen Umgangs der Gesellschaft, gerade heute wieder einen nahezu überbordenden »Boom«.¹¹³

Wenden wir uns zunächst der visuellen Grammatik der Affekte, das heißt deren im tatsächlichen Wortsinn sichtbar gemachten Schilderungen zu, so stimmt der weitgehend überzeitliche Konsens, in dem die Bildkunst Gefühle in mimische Bewegungen kleidet, mit neuen Erkenntnissen der aktuell besonders virulenten Emotionsforschung überein.¹¹⁴ In unserem Zusammenhang sind dabei vornehmlich Untersuchungen interessant, die auf der Basis von Messungen der Gesichtsmimik über Video- und Computeraufzeichnungen (Split-Screen-Verfahren) detaillierte Beobachtungen und Beschreibungen einzelner Muskelaktivitäten bestimmten Affekten zuschreiben. Die seit den 1970er Jahren zuerst durch den amerikanischen Psychologen Paul Ekman¹¹⁵ entscheidend beeinflussten und in der Folgezeit auch von den sogenannten Neurowissenschaften stetig vorangetriebenen Studien gehen derzeit von der Annahme aus, daß dem Menschen ein Grundbestand von mindestens sechs verschiedenen mimischen Ausdrucksformen – Freude, Abscheu/Ekel, Überraschung, Trauer, Zorn und Angst – angeboren sowie an die authentische Empfindung der entsprechenden Emotionen gekoppelt ist. Die Unmittelbarkeit der Verknüpfung des jeweiligen Gefühls mit der ihm entsprechenden Mimik geht dabei so weit, daß sich bei einem künstlichen Einnehmen einer solchen Miene, das heißt, nach einer bewußten Herstellung sämtlicher der für die Grundgefühle verbindlichen Muskelkontraktionen im Gesicht, allmählich die diesen zugeordneten tatsächlichen emotionalen Empfindungen, oder zumindest affektive Erinnerungen an gleichermaßen gefühlte Ereignisse, in einem Rückkoppelungsprozeß einstellen. Spontan bleibt der Ausdruck als solcher unwillkürlich, kann jedoch durch ein gewisses Maß an Kontrolle übertrieben, untertrieben, neutralisiert oder partiell maskiert werden.¹¹⁶ Eine wirklich perfekte Täuschung gelingt, zumindest kurzfristig, in der Regel gleichwohl nicht, da bewußt aufgesetzte, das heißt »falsche« Mienen bei aufmerkamer Betrachtung und exakter Messung bemerkenswerterweise Asymmetrien – bei Rechtshändern vorwiegend in der rechten Gesichtshälfte, bei Linkshändern in der linken – aufweisen, während gefühlsmäßig authentisch geprägte eine in sich gleichgewichtige Bewegung aufweisen. Ein Phänomen, welches einerseits das in der antiken griechischen Kultur vorherrschende Ideal der »rechten Mitte« um eine weitere, gleichsam von einer natürlichen Ordnung vorgegebene Gesetz-



48 Die mimischen Ausdrucksformen der 6 Grundemotionen des Menschen: Freude, Abscheu / Ekel, Überraschung, Trauer, Zorn, Angst. Nach einer Studie von Paul Ekman (Split-Screen-Verfahren)

lichkeit bereichert. Andererseits aber auch das Potential einer stets möglichen Erkennbarkeit vorgespiegelt falscher Emotionen im natürlichen »Bild« der Mimik aufzeigt.¹¹⁷

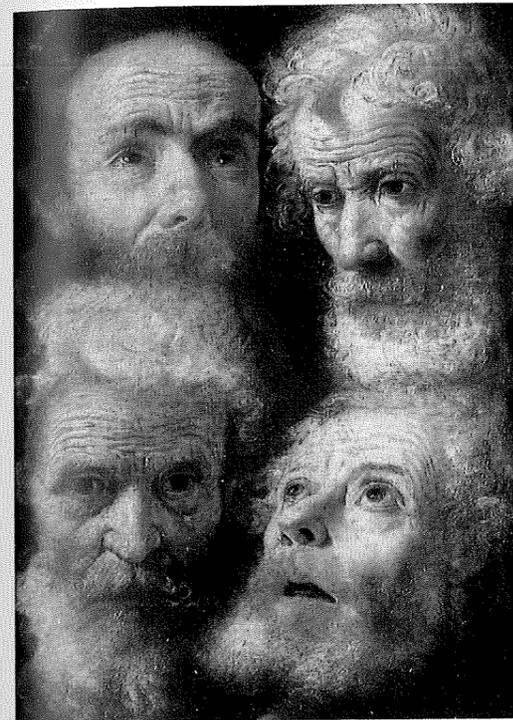
Vergleicht man die auf diese Weise ermittelten mimischen Grundmuster der menschlichen Natur (Abb. 48) mit den zuvor betrachteten Darstellungen der Bildkunst, so scheinen ihre grundsätzlichen Übereinstimmungen evident. Die konstante Gültigkeit der mimischen Formen beruht demnach nicht auf ideellen religiösen, philosophischen oder kulturellen Konstrukten, sondern primär auf

einer gleichsam innermenschlich vorgegebenen, wenn man so will psychisch festgeschriebenen Gestalt, welche gleichermaßen in der Wahrnehmung des bildenden Künstlers wie der des Betrachtes eines Werkes als naturgegeben, das heißt als authentisch erkannt wird. Die Bedeutung eines Gesichtsausdrucks wird ebenso natürlich erschlossen, wie die Emotion an diesen gekoppelt ist. Seine Sinnkonstruktion ist keinem Semantisierungsprozeß unterworfen, sondern basiert auf anthropologischen Ausdrucksuniversalien; das »Gegüber« ist jenseits einer

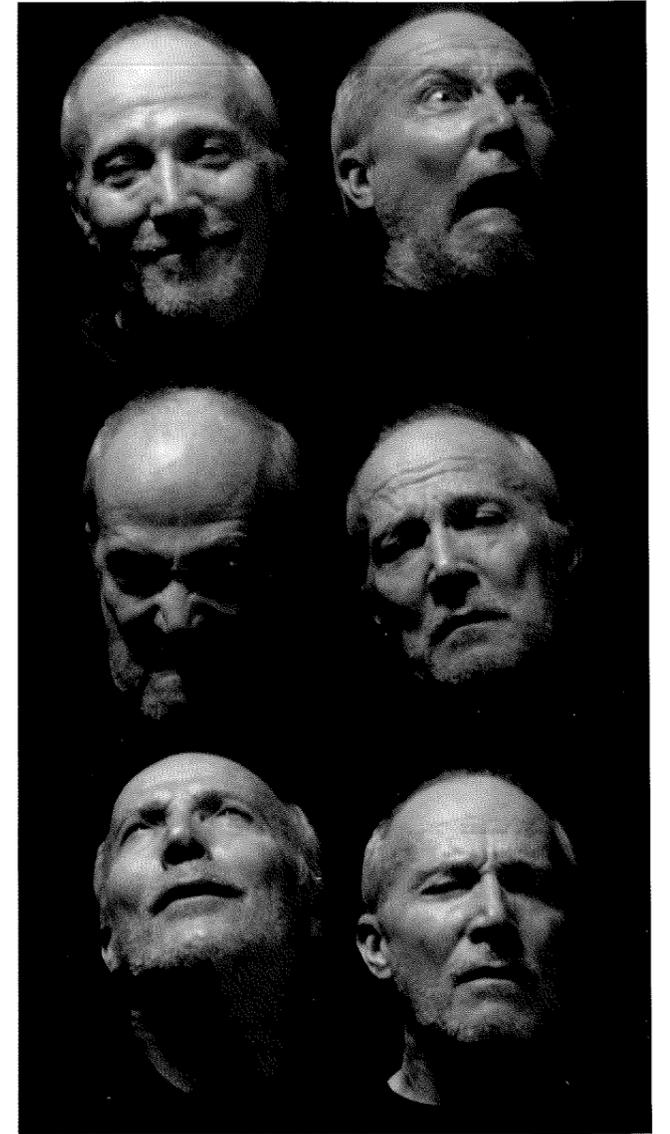
arbiträren Sprache lesbar. Ideologische Botschaften, welche erst in den komplexeren bildlichen Kontexten der Mienen vermittelt werden, verfügen hier über ein direktes, tatsächlich auf den »ersten Blick« verständliches Kommunikationsmedium.

Stellt man die Flüchtigkeit, welche der Wahrnehmung bewegter Gemütszustände in der Lebenswirklichkeit aneignet ebenso wie die jedem Gefühl an sich bereits immanente Instabilität in Rechnung, so kommt – jenseits aller wissenschaftlichen Meßverfahren, einschließlich des »Split-Screenings« der zeitgenössischen Emotionsforschung – vor allem der Kunst das zweifellos mächtigste Potential zu, das Wesen einer Emotion gestalterisch zu bannen und in verdichteter Eindringlichkeit zu vermitteln. Nicht zuletzt aus diesem Grund wird Platon ihre Macht gefürchtet haben. Ganz ähnlich forderte Aristoteles in seiner »Poetik«, Maler und Dichter sollten die Menschen nicht so nachahmen, wie sie seien, sondern wie gute Porträtmaler: »Denn auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab. So soll auch der Dichter, wenn er jähzornige, leichtsinnige und andere mit derartigen Charakterfehlern behaftete Menschen nachahmt, sie als die, die sie sind, und zugleich als rechtschaffen darstellen.«¹¹⁸ In den Tragödien sollten die Zuschauer ihm zufolge vom Geschehen mitgerissen werden, mitleiden und angesichts des dramatischen Schicksals der Helden Schlüsse und Lehren für ihr eigenes Leben ziehen. Im Miterleben und der Erfahrung der *katharsis* würden ihre Leidenschaften gereinigt; die richtige Nachahmung hätte Läuterung zur Folge. In unserem Zusammenhang geht es dabei weniger um den viel diskutierten Begriff der *mimesis*¹¹⁹ als in einem mehr vordergründigen Sinn um die hier wie selbstverständlich angenommene Unmittelbarkeit einer Wechselwirkung gestalteter und erlebter Gefühle. Um diejenige Rückkoppelung also, welche im Grundsatz den Erkenntnissen der Emotionsforschung entspricht und die sich analog nicht zuletzt in einer mehrfach für antike Staatsmänner – in sichtlicher Übereinstimmung mit ihren Porträts – bezeugten »künstlichen« Selbstinzenierung manifestiert.¹²⁰ In seiner Schrift über »Das Schöne« formulierte Plotin eine solche Rückkoppelung eindringlich: »Kehre ein zu dir selbst und sieh dich an; und wenn du siehst, daß du noch nicht schön bist, so tu wie der Bildhauer, der von einer Büste, welche schön werden soll, hier etwas fortmeißelt, hier etwas ebnet, dies glättet, das klärt, bis er das schöne Antlitz an der Büste vollbracht hat. So meißele auch du fort, was unnütz ist und richte, was krumm ist, das Dunkle säubere und mach es hell und laß nicht ab, an deinem Bild zu handwerken, bis dir hervorstrahlt der göttliche Glanz der Tugend [...] Bist du das geworden, [...] hast du keine fremde Beimischung

mehr in deinem Inneren.«¹²¹ Die Form der Kunst ist mit der der Seele nicht nur identisch, sondern kann ihr sogar als Vorbild dienen; äußere Erscheinung und innere Regung bilden eine untrennbare Einheit. In einer gleichsam umgekehrten Rückkoppelung bannte der österreichische Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt stundenlang vor dem Spiegel geübte Grimassen in seinen extravaganten »Charakterköpfen« fest, mit deren Arbeit er in den frühen 70er Jahren des 18. Jahrhunderts begann.¹²² Die alle visuellen wie emotionalen Normen sprengenden Werke schokkierten das Gros ihrer Betrachter derart, daß man ihn schon zu Lebzeiten des Wahnsinns verdächtigte, ein Urteil, das noch in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Bestand hatte, als man ihnen einen prototypischen Ausdruck für schizophrene Kunst attestierte.¹²³ Der bereits erwähnte, von Charles Le Brun erstellte Stufen-Kanon der Affekte, welcher sich an den stark normierten emotionalen Verhaltensregeln der höfischen Gesellschaft Frankreichs im 17. Jahrhundert orientierte, basierte hingegen explizit nicht auf Anschauungen der Natur, sondern bezieht sich auf Vorbilder der bildenden Kunst, vornehmlich auf antike Statuen und Büsten sowie auf die »antiken« Sujets Raffaels oder Corregios, welche als verbindliche Zeugen, als gleichsam verdichtete »Still's« der Wirklichkeit die Gültigkeit seiner Beobachtungen beglaubigen sollten. In grundsätzlich vergleichbarer Weise vertrat Denis Diderot in seiner, rund ein Jahrhundert später verfaßten Abhandlung »Das Paradox über den Schauspieler« die Ansicht, die Kunst eines Schauspielers solle darauf gerichtet sein, aus den mimischen Formen der natürlichen Welt die wesentlichen Grundmuster herauszuarbeiten. Diese müsse er dann, selbst leidenschaftslos bleibend – das heißt gleichsam das Gefühl vom Material trennend –, so reproduzieren, daß die Zuschauer im Theater, angesichts deren perfekt gestalteter Authentizität, aber auch im Erleben ihrer stetigen Wiederholbarkeit, ein Prinzip der Ordnung in ihrem eigenen, tatsächlich gefühlten Chaos der Leidenschaften zu erkennen vermöchten.¹²⁴ Der amerikanische Künstler Bill Viola trägt die Vorstellungen Le Bruns und Diderots in die unmittelbare Gegenwart, indem er seit dem Jahr 2000 an einer umfangreichen Serie von Video-Studien arbeitet, welche sämtlich der Sichtbarmachung menschlicher Gefühle und Mimiken gewidmet sind.¹²⁵ »The Passions« versuchen, unsere Emotionen bis hin zu ihren extremen mimischen Ausdrucksformen auszuloten, indem sie das scheinbar dokumentarische Medium Video mit der entsprechenden Grammatik der Kunst, vornehmlich des Mittelalters und der Renaissance, verknüpfen. In »Six Heads« (Abb. 50) transformiert sich das Gesicht eines Schauspielers – in Anlehnung an eine vergleichbare Studie des spanischen Malers Antonio de Pe-



49 Antonio de Pereda, Kopfstudien 1650–1675. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan



50 Bill Viola, »Six Heads«, 2000. Farbvideo auf Plasmabildschirm

reda aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 49) – von einem Ausdruck neutraler Ruhe ausgehend in die zunehmend intensivierten mimischen Zustände von Freude, Trauer, Wut und Angst. Die immer wieder von neuem generierte Sequenz endet jedes Mal mit einem direkten Blick des Gesichts auf den Betrachter, welcher somit, als unmittelbares Gegenüber, von der »geformten« wie der empfundenen Bewegung affiziert werden soll.¹²⁶ 1926 sprach Fritz Lang davon, der Film »sei gleichbedeutend mit der Wiedergeburt des menschlichen Gesichts, das er uns, in vielfacher Vergrößerung als Gesamtheit oder in seine Einzelteile aufgelöst, erst richtig wieder sehen gelehrt« habe. In einer strengen Pädagogik diszipliniere er Zuschauermassen, die mittels ins Monströse gesteigerter

Gesichter überhaupt erst zu einer Masse, zu einer »starken Organisation« formiert würden. Der Widerschein der Affekte, die solche Gesichter darstellten, sei in der gleichgeschalteten Zuschauer-masse zu sehen, die mit »einem« Gesicht zurückblicke.¹²⁷

Wird ein außerordentliches Potential der Kunst demnach nicht zuletzt darin gesehen, die »Wahrheit« von Emotionen in ihrer formalen wie gefühlten Gestalt tatsächlich affizierend – und damit authentisch – vermitteln zu können, so fiel ihr gleichzeitig jedoch auch immer wieder die Aufgabe zu, den jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen Normen entsprechende Ordnungen aufzudecken, in deren Strukturen man ihnen einen adäquaten Platz zu-

weisen konnte. Dies liegt vor allem darin begründet, daß die »Kategorie« Gefühl erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Umwertung erfuhr. Die Erkenntnis, daß unser Gehirn auditive und visuelle Eindrücke kognitiv und affektiv zugleich verarbeitet und daß gerade die Gefühle einen wesentlichen Anteil an der menschlichen Ratio haben, indem sie einen unabdingbaren Faktor für jede vernünftige Interaktion und Entscheidung konstituieren, sowie der Umstand, daß Emotionen bereits an sich über kognitive Anteile verfügen, indem ihnen eine Bewertungs- und Urteilsfunktion zukommt und sie an Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozessen beteiligt sind, hat neben der Psychologie und den sogenannten Neurowissenschaften derzeit auch die Philosophie, Soziologie sowie die Geschichts- und Literaturwissenschaften nachhaltig erfaßt.¹²⁸ Bis dahin galten die Gefühle jedoch als irrationale, wenn nicht arationale Kräfte, welche die Vernunft des Menschen durchkreuzten, ihr Widerstand leisteten und sich, als unbeherrschte Regungen, allenfalls körperlichen Empfindungen wie Schmerz oder Lust gleichsetzen ließen. In der Hierarchie der menschlichen Seele nahmen sie in der Folge denn auch den niedrigsten Rang ein. Der philosophische Begriff der Intentionalität bezog sich allein auf das Vermögen des geistigen Willens, sich konsequent und vernünftig auf ein Ziel hin auszurichten. Ihm wies man als dem besseren Seelenanteil eine von den Emotionen unabhängige, eigenständige Motivationskraft zu.¹²⁹ Die Gefühle schienen sich in ihrer rein subjektiv empfundenen Intensität rationalen Kausalzusammenhängen zu entziehen, galten als anarchische Impulse logisch undurchdringbar und mit keiner geordneten Struktur eines anderen »Etwas« zu korrelieren. Daß uns in der Folge mit den Mienen des »Guten« und denen des »Bösen« das Gegensatzpaar »Ordnung« und »Unordnung« in engstem Verbund begegnet, scheint daher kaum überraschend.

Die dem Menschen an sich immanente Furcht vor Ordnungslosigkeit wird durch die Konstitution immer wieder neuer, den Bedürfnissen ihrer Zeit anverwandelter »Ordnungen« gebannt, denen der Geist, die Natur, die Religion, die sozialen Normen der zivilisierten Gemeinschaft unterworfen sind.¹³⁰ In den Strukturen dieser Ordnungen geborgen gewinnen die Natur und die Konstitution des Menschen selbst sowie seine Stellung im Seinsganzen Sicherheit. Mit der Vorstellung irrationaler, anarchischer Kräfte der Gefühle ist somit zwangsläufig die der Gefahr einer Nicht-Zugehörigkeit, eines Ausgestoßenseins, einer fehlenden Relation zum Sein verknüpft. Nur die Kontrolle, die vollkommene Unterwerfung, die von der Vernunft machtvoll erzwungene Gestaltung der Emotionen nach den Gesetzen des Göttlichen, des Guten, verspricht

Schutz vor dieser Bedrohung. »Die Tugend eines jeglichen Dinges aber, eines Gerätes wie eines Leibes und so auch einer Seele und jegliches Lebenden, findet sich nicht so von ungefähr aufs schönste herzu, sondern durch Ordnung, richtiges Verhalten, und durch die Kunst, welche eben einem jeden angewiesen ist. [...] Durch Ordnung also wird die Tugend eines jeden festgesetzt und in Stand gebracht? – Ich würde es bejahen. – Eine gewisse eigentümliche Ordnung also, die sich in einem jeden bildet, macht jeden und jedes gut? – So dünkt mich. – Auch ist die Seele also, die ihre eigentümliche Ordnung und Sitte hat, besser als die ungeordnete? – Notwendig. – Die aber Ordnung und Sitte hat, das ist die sittliche? – Wie anders? – Und die sittliche ist die besonnene? – Notwendig. – Die besonnene Seele also ist die gute? – Ich wenigstens weiß nichts anders zu sagen als dies [...] – Weiter also sage ich, wenn die besonnene die gute ist: so ist die von der entgegengesetzten Beschaffenheit die böse; diese war aber die besinnungslose und ungebundene? – Freilich. – [...] Die Weisen aber behaupten, o Kallikles, daß auch Himmel und Erde, Götter und Menschen nur durch Gemeinschaft bestehen bleiben und durch Freundschaft und Schicklichkeit und Besonnenheit und Gerechtigkeit, und betrachten deshalb, o Freund, die Welt als Ein Ganzes und Geordnetes, nicht als Verwirrung und Zügellosigkeit.«¹³¹ Auch in Platons Referat des sokratischen Dialoges mit Kallikles geht es um eine Rückkoppelung – die der geordneten, sich den verderblichen Leidenschaften enthaltenden menschlichen Seele an die entsprechend geordnete Idee des Kosmos. Es ist ein Wechselbezug der Dimensionen, in dem das Subjekt einen Teil seiner praktischen Orientierung aus dem seinsmäßigen Logos bezieht, während sich die umfassende Struktur der Welt in ihm selbst widerspiegelt.¹³² Maßstab der Seele ist ihr innerer Ausgleich, ihre rechte Mitte, so wie der Kosmos auf Harmonie basiert. Die ontologische und die ästhetische Ordnung erklären und stützen sich gegenseitig.¹³³ Im Phaidon rekapituliert Sokrates seinen Weg in die Philosophie, um die Frage nach dem Grund seines eigenen Handelns zu beantworten. Er beschreibt seine Faszination von der Lehre des Anaxagoras und dessen Vorstellung einer Weltvernunft sowie seine Enttäuschung darüber, wie wenig dieser letztendlich mit dieser Einsicht anzufangen wußte. Statt zu erkennen, daß die Welt in ihrer Ordnung bestehe, weil sie vernünftig sei, habe er ihre Beständigkeit damit erklärt, daß sie auf einem breiten Schemel der Luft aufliege. Sokrates ist jedoch fest davon überzeugt, daß ihr unverbrüchliches Bestehen darin gründet, daß sie als Geordnete einen Sinn hat und daß die Ursache dafür dieselbe wie die des Handelns – die Vernunft – als Grundlage ihres gesamten gefügten Zusammenhangs sei.¹³⁴

Senecas eingangs zitierte Frage »Wie ist drinnen deiner Meinung nach die Seele beschaffen, deren äußeres Abbild so scheußlich ist?« hat die antike Kunst auf ihre Weise beantwortet: Der inneren Unordnung einer Seele, deren unkontrollierte Leidenschaften keine ordnende Vernunft zulassen, entspricht ein äußerliches Gesicht, welches das mittig in sich ruhende Prinzip des Gleichgewichts durchbrochen und gesprengt hat. Die im rechten Maß bewegte Mimik des Guten kann nur dann vorherrschen, wenn das Antlitz Spiegel einer von zügellosen Affekten befreiten inneren Ausgewogenheit, einer Ordnung der Seele ist. Diejenigen Menschen, welche die Gebote der Götter zu ihren eigenen machten, zeigten sich gleichsam als Splitter der olympischen Ordnung, waren in die Gesetze des Kosmos, die religiösen Sitten und Bräuche, die gesellschaftlichen Maximen und Normen der Lebensgemeinschaft integriert. Wut, unbeherrschte sexuelle Begierde, zügelloser Rausch, ausuferndes Lachen, übermächtiger Schmerz waren hingegen Leidenschaften, unter denen die anderen »zu leiden« hatten: im Mythos die gegen die Götter aufbegehrenden Frevler oder die ungezähmten Bewohner der Randzonen von Zivilisation und Wildnis; in der Realität die entsprechend an den Rändern der bürgerlichen Gesellschaft angesiedelten »Outcasts« oder die von ihnen

genuin ausgeschlossenen Angehörigen der furchterregenden barbarischen Fremdvölker, gegen die man sich mit aller Macht abgrenzen wollte. Da die grundsätzliche und letztlich nie wirklich auslöschbare Existenz der Leidenschaften jedoch nie vollständig negierbar war, mußten sie vielfach und immer wieder aufs Neue in schrecklichen Kämpfen besiegt werden. In den Bildern von solchen Kämpfen sowie in der unmißverständlichen Polarisierung guter und schlechter Mienen konnte man sich seines beständigen Eigenwertes, seiner Zugehörigkeit zur rechten Ordnung beruhigend versichern. Heftige Emotionen waren Bürden, die man anderen aufbürdete, welche sie stellvertretend zu tragen hatten.

Die im tatsächlichen Wortsinn vor-bildlichen Götter ließen in der bildenden Kunst der Antike ihre Gefühle zu allen Zeiten ausschließlich in Handlungen und Gesten transparent werden. Mimisch kannten sie weder Zorn noch wirkliches Lachen, noch Schmerz. Vergegenwärtigt man sich die eingangs erwähnte Diskrepanz zwischen Literatur und Bildkunst, so stellt man nicht ohne Überraschung fest, daß ausgerechnet die von Platon so häufig geschmähte bildende Kunst seiner stets vehementen Forderung nach einer vorbildlich nachbildenden Mimesis letztendlich am eifrigsten nachgekommen ist.

ANMERKUNGEN

¹ I,1,3 ff. Nach M. Rosenbach, L. A. Seneca, Philosophische Schriften 1 (1999).

² Vgl. z. B. 3, 82–83: »Die Ursache von allem war die Herrschsucht mit ihrer Habgier und ihrem Ehrgeiz und daraus dann, bei der entbrannten Kampfwut, noch das wilde Ungestüm [...], und in ihrem Ringen, mit allen Mitteln einander zu überwältigen, vollbrachten sie ohne Scheu die furchtbarsten Dinge und überboten sich dann noch in der Rache [...], es war alles recht, nur um die Kampfwut des Augenblicks zu ersättigen. Frömmigkeit galt weder hüben noch drüben [...]; die aber überlegen meinten, sie würden es schon rechtzeitig merken und hätten es nicht nötig, mit Gewalt zu holen, was man mit Geist könne, waren viel wehrloser und kamen schneller ums Leben.«

³ Thukydides 3, 81–82.

⁴ Zum Phänomen vgl. P. Ducrey, Victoire et défaite. Réflexions sur la représentation des vaincus dans l'art grec, in: Images et société en Grèce ancienne, Actes du Colloque international Lausanne 8–11 février 1984 (1987) 201 ff.; C. W. Müller, Gymnasium 96, 1989, 317 ff.; D. Lohmann, in: Festschrift H. Steintal (1989) 336 ff.; C. Meier, Die Rolle des Krieges im klassischen Athen, Historische Zeitschrift 251, 1990, 555 ff.; K. W. Welwei, in: G. Binder und B. Effe (Hrsg.), Tod und Jenseits im Altertum. Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 6 (1991) 50 ff.; B. Fehr, Über den Umgang mit Feinden der Zivilisation in Griechenland und Rom, Hephaisistos 10, 1991, 89 ff.; E. Rice, in: War and Society in the Greek World (1993) 124 ff.; H. Hoffmann, in: S. Goodhill und R. Osborne (Hrsg.), Art and Text in Ancient Greek Culture (1994) 28 ff.; W. Burkert, Krieg und Tod

in der griechischen Polis, in: H. v. Stiefenkron und J. Rüpke (Hrsg.), Töten im Krieg (1995) 179 ff.; E. La Rocca, Ferocia Barbarica, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 109, 1994, 1 ff.; Y. Garland, Der Mensch und der Krieg, in: J. P. Vernant (Hrsg.), Der Mensch der griechischen Antike (1996) 63 ff.; L. A. Burckhardt, Bürger und Soldaten. Aspekte der politischen und militärischen Rolle athenischer Bürger im Kriegswesen des 4. Jahrhunderts v. Chr. (1996); C. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und klassischer Zeit (1997); P. Zanker, in: R. P. Siefert und H. Breuninger (Hrsg.), Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte (1998); A. Rubel, Stadt in Angst. Religion und Politik in Athen während des Peloponnesischen Krieges (2000); T. Harrison (Hrsg.), Greeks and Barbarians (2002) bes. 50 ff. (S. Goldhill) 62 ff. (S. Said) 193 ff. (P. Briant); M. Recke, Gewalt und Leid. Das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr. (2002); C. Meier, Spuren von Fragen nach »Sinn« bei den Griechen in klassischer Zeit, in: K.-J. Hölskeskamp, J. Rüsen, E. Stein-Hölskeskamp und H. T. Grütter (Hrsg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum (2003) 193 ff.; T. Hölscher, Images of war in Greece and Rome. Between military practice, public memory and cultural symbolism, The Journal of Roman Studies 93, 2003, 1 ff.; M. Meier, »Die größte Erschütterung für die Griechen«. Krieg und Naturkatastrophen im Geschichtswerk des Thukydides, Klio 87, 2005, 329 ff.; N. Sherman, Stoic warriors. The ancient philosophy behind the military mind (2005); J. C. Dayton, The athletes of war

An evaluation of the agonistic elements in Greek warfare (2006); K. A. Raaflaub (Hrsg.), War and peace in the ancient world (2007); E. Flaig, Heiliger Krieg. Auf der Suche nach einer Typologie, Historische Zeitschrift 285, 2007, 265 ff.; T. Ganschow, Krieg in der Antike (2007).

⁵ Prometheus, in: Aischylos, Prometheus, Verse 199–208. Nach A. Ercolani, Gewalt in der griechischen Tragödie, in: G. Fischer und S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik, Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. (2002) 99.

⁶ Prometheus, in: Aischylos, Prometheus, Vers 186. Zur eminenten Bedeutung des Prometheus-Mythos vgl. auch C. Kerényi, Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung (1949); Ders., Prometheus, Archetypal image of human existence (1963); J. Duchemin, Prométhée, Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes (1974); Ch. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie (1988) 156 ff.; F. Stoessl, Der Prometheus des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen (1988); H. Geglé, Geburt der Moral: Prometheus und Ödipus, in: R. Stäblein (Hrsg.), Moral. Erkundungen über einen strapazierten Begriff (1993) 46 ff.; D. S. Allen, The world of Prometheus. The politics of punishing in democratic Athens (2000); Meier, Spuren 2003 (wie Anm. 4) 204 f.; A. De Petris, Prometeo. Un mito (2003); C. Dougherty, Prometheus (2006); K. Raaflaub, Zeus und Prometheus. Zur griechischen Interpretation vorderasiatischer Mythen, in: M. Bernett, W. Nippel und A. Winterling (Hrsg.), Christian Meier zur Diskussion. Autorenkolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (2008) 33 ff.

⁷ Vgl. Homer, Ilias 15, 110 ff.

⁸ Ilias 1, 189 ff.: »... da faßte Zorn den Peliden, und schwankend/unter der haarigen Brust, erwoer er im sorgenden Herzen,/ob er, das schneidende Schwert alsbald von der Hüfte sich reißend,/alle verjagen sollte und niederhaun den Atriden,/oder stillen den Groll und die mutige Seele beherrschen./Während er solches bei sich beriet in der Tiefe des Herzens/und das gewaltige Schwert schon zückte, da nahte Athene/fern vom Himmel [...]. Hinter ihn trat sie und faßte am blonden Haar den Peliden,/ihm allein sich enthüllend und keinem anderen sichtbar./Und Achilleus erschreck und wandte sich: plötzlich erkannt' er/Pallas Athene Gestalt; so furchtbar strahle ihr Auge./Da erhob er die Stimme und sprach die jähren Worte:/Tochter des wetterleuchtenden Zeus, was bist du gekommen?/Etwa den Frevel zu schauen des Atreussohnes Agamemnon?/Wahrlich, ich sage dir jetzt, und sicherlich wird es vollendet:/sein unbändiger Stolz wird einst noch das Leben ihn kosten!/Ihm erwiderte darauf die eulenäugige Göttin:/Deinen Zorn zu besänftigen kam ich [...] laß ruhen den Streit und das Schwert in der Scheide!« Nach H. Rupé, Homer, Ilias (1961).

⁹ Homer, Ilias 24, 40 ff. Nach H. Rupé, Homer, Ilias (1961). Zum ambivalenten Wesen der Heldengestalt Achill vgl. G. Nagy, The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry (1999) 72 ff.; A. Stähli, Die Rhetorik der Gewalt in Bildern Griechenlands, in: Fischer/Moraw (Hrsg.), Die andere Seite 2002 (wie Anm. 5) 35 ff.; R. von den Hoff, »Achill das Vieh«? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern, ebd. 225 f.; P. Michalakis, Achilles in Greek Tragedy (2002); L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (2003) 231 ff.; Ders., Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur, in: Hölkesskamp/Rüsen/Stein-Hölkesskamp/Grütter (Hrsg.), Sinn 2003 (wie Anm. 4) 135 ff.

¹⁰ Vgl. A. Dihle, Die Vorstellung vom Willen in der Antike (1985) bes. 37 ff. »Die wesentlichen Elemente späterer griechischer Psychologie

sind bei Homer schon voll entwickelt vorhanden, auch ohne das Gesamtkonzept der Seele.« (ebd. 38); J. Rudhardt, Considérations rapides sur la conscience de soi dans la Grèce antique, Studi e materiali di storia delle religioni 20, 1996, 471 ff.

¹¹ Homer, Ilias 24, 582–586: »Mägde rief nun Achill heraus und hieß sie den Toten/abseits waschen und salben, daß Priamos nicht ihn erblickte/und verleiten sich ließe zum Zorn im Jammer der Seele,/Hektor gewährend, und wieder das Herz des Achill sich empörte,/der ihn tötete dann und Zeus' Gebote verletzte.« Nach H. Rupé, Homer, Ilias (1961). Vgl. Giuliani, Kriegers Tischsitten 2003 (wie Anm. 9) 138: »[...] Priamos wie Achill bewegen sich auf einem dünnen Boden, der bei jeder weiteren Erschütterung einzuweichen droht.«

¹² Sophokles, Aias, Verse 400 ff. Zur wohl bedeutendsten literarischen Fassung des Mythos vgl. Meier (wie Anm. 6) 186 ff.; D. J. Bradshaw, The Ajax myth and the polis. Old values and new, in: D. C. Pozzi und J. M. Wickersham (Hrsg.), Myth and the polis (1991) 99 ff.; E. P. Garrison, Groaning tears. Ethical and dramatic aspects of suicide in Greek Tragedy (1995); A. F. Garvie, Sophocles Ajax (1998); H. Flashar, Sophokles. Dichter im demokratischen Athen (2000); P. von Möllendorff, Die Konstruktion von Helden. Rezeptionslenkung durch Intertextualität im »Aias« des Sophokles, in: R. von den Hoff und S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (2001) 261 ff.; Ercolani 2002 (wie Anm. 5) 89 ff.

¹³ Zu den Bacchen des Euripides und dem Charakter des Pentheus vgl. W. Sale, The psychoanalysis of Pentheus in the »Bacchae« of Euripides, in: A. Parry (Hrsg.), Studies in fifth-century thought and literature (1972) 63 ff.; E. Coche de la Ferté, Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des Bacchantes d'Euripide, in: Recherches sur les religions de l'antiquité classique (1980) 105 ff.; H. Oranje, Euripides »Bacchae«. The play and its audience (1984); Dihle 1985 (wie Anm. 10) 39 und passim; C. M. Kalke, The Making of a Thyrsus, The Transformation of Pentheus in Euripides Bacchae, American Journal of Philology 106, 1985, 409 ff.; J. R. March, Euripides »Bakchai«. A reconstruction in the light of vase-paintings, Bulletin Institute of Classical Studies, University of London 36, 1989, 33 ff.; J. J. Winkler und F. I. Zeitlin (Hrsg.), Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context (1990); K. Donalis-Giolo, Ikonographische Beobachtungen zu drei mythologischen Themen. Pentheus, Phineus, Prometheus, Opuscula Atheniensia 18, 1990, 39 ff.; A. Henrichs, Der rasende Gott. Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur, Antike und Abendland 40, 1994, 31 ff.; G. Giannaris, A God versus a King. Power Politics in Euripides' Bacchae, Thetis 4, 1997, 113 ff.; B. Cohen, Man-killers and Their Victims: Inversions of the Heroic Ideal in Classical Art, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the classical Ideal, Athens and the Construction of the Other in Greek Art (2000) 123 ff.; R. Schlesi, Dionysos in der Unterwelt. Zu den Jenseitskonstruktionen der bakchischen Mysterien, in: von den Hoff/Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen 2001 (wie Anm. 12) 157 ff.

¹⁴ Die folgenden Überlegungen beschränken sich auf pathognomische Schilderungen von Gesichtern und berücksichtigen deren physiognomische Charakterisierungen nur am Rand. Eine Diskussion der in vielfacher Hinsicht problematischen Verknüpfung, welche beide in den wohl seit der Zeit des Pythagoras verbreiteten und durch die Aristoteles zugeschriebenen »Physiognomika« wegweisend bis in das 20. Jahrhundert vorangetriebenen Lehren der Physiognomik erfuhren, würde den vorgegebenen Rahmen sprengen. Vgl. zur komplexen Geschichte der Physiognomik z. B. L. Giuliani, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchun-

gen zur Bildniskunst der römischen Republik (1986); N. Borrmann, Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland (1994); U. Reißer, Physiognomik und Ausdrucksstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (1997); O. Zybok (Hrsg.), Von Angesicht zu Angesicht, Mimik-Gebärden-Emotionen, Publikation anlässlich der Ausstellung vom 30. September 2000 bis zum 7. Januar 2001 im Städtischen Museum Leverkusen Schloß Morsbroich (2000) (jeweils auch umfassend zur Forschungsgeschichte).

Vgl. grundsätzlich zum Verhältnis von Gestik und Mimik in griechischen Bildern sowie zum Ausdruck der Emotionen: L. Foxhall, The politics of affection. Emotional attachments in Athenian society, in: P. Cartledge, P. Millett und S. von Reden (Hrsg.), Kosmos. Essays in order, conflict and community in classical Athens (1998); T. J. McNiven, Behaving Like and Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting, in: Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal 2000 (wie Anm. 13) 71 ff.; R. MacMullen, Feelings in history, ancient and modern (2003); D. L. Cairns (Hrsg.), Body language in the greek and roman worlds (2005); G. Franzoni, Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca (2006).

¹⁵ Vgl. dazu vor allem die sehr feinsinnige und überzeugende Analyse von S. Muth, Zwischen Pathetisierung und Dämpfung: Kampfdarstellungen in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Fischer/Moraw (Hrsg.), Die andere Seite 2002 (wie Anm. 5) 185 ff. sowie umfassend dies., Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Bild und Kontext (2008).

¹⁶ Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, von Duris als Maler und Töpfer signiert: J. D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters (1963), 434,74; E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) 119 zu Abb. 162.

¹⁷ Vgl. Giuliani, Bild und Mythos 2003 (wie Anm. 9) 203 ff.

¹⁸ Paris, Musée du Louvre Inv. G 152: Beazley, Attic Red-Figure 21963 (wie Anm. 16) 369,1; K. Scheffold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981) 93 Abb. 119; B. A. Sparks, in: C. G. Boulter (Hrsg.), Archaic into Classical. Symposium University of Cincinnati 1982 (1985) 27 Taf. 10.

¹⁹ Aus der übergroßen Fülle der zum Pergamon-Altar erschienenen Abhandlungen seien im Zusammenhang der hier aufgegriffenen Fragestellungen nur die folgenden angeführt: W. Neumer-Pfau, in: H. G. Kippenberg (Hrsg.), Visible Religion, Representation of Gods (1983) 75 ff.; M. Kunze, in: B. Andreae (Hrsg.), Phryomachos-Probleme, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 13. Ergänzungsheft (1990) 123 ff.; B. Schmidt-Dounas, Zur Westseite des Pergamonaltars, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 107, 1992, 295 ff.; Dies., Anklänge an altorientalische Mischwesen im Gigantomachiefries des Pergamonaltars, Boreas 16, 1993, 5 ff.; M. Kunze, Parthenon und Pergamon. Das Bildprogramm am Pergamonaltar als Rückgriff auf den Parthenon?, Thetis 3, 1996, 71 ff.; M. Amberger-Lahrmann, Anatomie und Physiognomie in der hellenistischen Plastik, Dargestellt am Pergamonaltar (1996); W. Heilmeyer (Hrsg.), Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses (1997); E. La Rocca, Die zwölf Götter, Hera und die Verherrlichung der Attaliden am Großen Altar von Pergamon, Jahrbuch der Berliner Museen 40, 1998, 7 ff.; V. Kästner, in: Staatliche Antikensammlung zu Berlin, Die Antikensammlung (1998) 242 ff. (mit einer übersichtlich zusammenfassenden, den neuesten Forschungsstand berücksichtigenden Beschreibung); C. Maderna-Lauter, Unordnung als Bedrohung. Der Kampf der Giganten gegen die Götter in der Bildkunst der hellenistischen und römischen Zeit, in: Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten 2000 (wie Anm. 19) 435 ff.; F. Queyrel, La fonction du Grand autel de Pergame, Revue des études grecques 115, 2002, 561 ff.; H. Heres und V. Kästner, Der Pergamonaltar (2004); E. Schraudolph, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik (2007) 189 ff.; C. Maderna, in:

griechischen Diplomatie in den Perserkriegen, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 1994, 585 ff.; H. Kyrieleis, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome (1997) 13 ff.; E. T. Tulunay, Pelops statt Apollon. Ein neuer Deutungsversuch für die mittlere Figur im Westgiebel des Zeustempels von Olympia, Istanbul Mitteilungen 48, 1998, 453 ff.; K. Junker, Geschlechteropposition und Gewalt, Beobachtungen an der klassischen Bauplastik, in: Fischer/Moraw (Hrsg.), Die andere Seite 2002 (wie Anm. 5) 289 ff.; J. Heiden, Thessalische Lapithen in Elis. Zur Deutung des Westgiebels von Olympia, Archäologischer Anzeiger 2003, 183 ff.; G. Kaminski, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik (2004) 33 ff. (jeweils mit der älteren Forschungsgeschichte).

²¹ Zu den Friesen des Apollontempels von Bassai vgl. U. Liepmann, Das Datierungsproblem und die Kompositionsgesetze am Fries des Apollontempels zu Bassae-Phigalia (1974); C. Hofkes-Brukker und A. Mallwitz, Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung (1975); B. C. Madigan und F. A. Cooper, The temple of Apollo Bassitai, 2. The sculpture (1992); I. Jenkins und D. Williams, The arrangement of the sculptured frieze from the temple of Apollo Epikourios at Bassae, in: O. Palagia und W. Coulson (Hrsg.), Sculpture from Arcadia and Laconia (1993) 57 ff.; F. A. Cooper, The temple of Apollo at Bassai I–III (1992–1996); C. Rolley, La sculpture grecque II. La période classique (1999) 173 f. Abb. 157 ff. (mit der älteren Forschungsgeschichte).

²² London, British Museum, Inv. E 47: Beazley, Attic Red-Figure (1963) (wie Anm. 16) 319, 2; K. Scheffold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981) 93 Abb. 119; B. A. Sparks, in: C. G. Boulter (Hrsg.), Archaic into Classical. Symposium University of Cincinnati 1982 (1985) 27 Taf. 10.

²³ Aus der übergroßen Fülle der zum Pergamon-Altar erschienenen Abhandlungen seien im Zusammenhang der hier aufgegriffenen Fragestellungen nur die folgenden angeführt: W. Neumer-Pfau, in: H. G. Kippenberg (Hrsg.), Visible Religion, Representation of Gods (1983) 75 ff.; M. Kunze, in: B. Andreae (Hrsg.), Phryomachos-Probleme, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 13. Ergänzungsheft (1990) 123 ff.; B. Schmidt-Dounas, Zur Westseite des Pergamonaltars, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 107, 1992, 295 ff.; Dies., Anklänge an altorientalische Mischwesen im Gigantomachiefries des Pergamonaltars, Boreas 16, 1993, 5 ff.; M. Kunze, Parthenon und Pergamon. Das Bildprogramm am Pergamonaltar als Rückgriff auf den Parthenon?, Thetis 3, 1996, 71 ff.; M. Amberger-Lahrmann, Anatomie und Physiognomie in der hellenistischen Plastik, Dargestellt am Pergamonaltar (1996); W. Heilmeyer (Hrsg.), Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses (1997); E. La Rocca, Die zwölf Götter, Hera und die Verherrlichung der Attaliden am Großen Altar von Pergamon, Jahrbuch der Berliner Museen 40, 1998, 7 ff.; V. Kästner, in: Staatliche Antikensammlung zu Berlin, Die Antikensammlung (1998) 242 ff. (mit einer übersichtlich zusammenfassenden, den neuesten Forschungsstand berücksichtigenden Beschreibung); C. Maderna-Lauter, Unordnung als Bedrohung. Der Kampf der Giganten gegen die Götter in der Bildkunst der hellenistischen und römischen Zeit, in: Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten 2000 (wie Anm. 19) 435 ff.; F. Queyrel, La fonction du Grand autel de Pergame, Revue des études grecques 115, 2002, 561 ff.; H. Heres und V. Kästner, Der Pergamonaltar (2004); E. Schraudolph, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik (2007) 189 ff.; C. Maderna, in:

D. Grassinger, T. de Oliveira Pinto und A. Scholl (Hrsg.), Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp, Ausst.-Kat. Antikensammlung Berlin (2008) 382 ff.

²⁴ Vgl. zu den Friesen des Siphnierschatzhauses: V. Brinkmann, Die Frieze des Siphnierschatzhauses (1994) (mit der älteren Forschungsgeschichte). Speziell zur Mimik des Kopfes auch L. Giuliani, Bildnis und Botschaft (1986) 110.

²⁵ In diesem Sinn auch Giuliani, Bildnis 1986 (wie Anm. 24) 105 ff.

²⁶ Zum Ideal des griechischen Symposions und seinen Regeln vgl. F. Lissarague, Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec (1987); M. Aurell, O. Dumoulin und F. Thelamon (Hrsg.), La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les ages (1992); W. Rösler, Wine and truth in the Greek Symposion, in: O. Murray und M. Tecusan (Hrsg.), In vino veritas. Record of an international conference on wine and society in the ancient world, held in Rome from 19–22 March 1991 (1995) 106 ff.; O. Murray, Der griechische Mensch und die Formen der Geselligkeit, in: J. P. Vernant (Hrsg.), Der Mensch der griechischen Antike (1996) 255 ff.; A. Schäfer, Unterhaltung beim griechischen Symposion (1997); A. Heinemann, Bilderspiele beim Gelage, Symposiast und Satyr im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten 2000 (wie Anm. 19) 321 ff.; R. F. Sutton, The Good, The Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal 2000 (wie Anm. 13) 180 ff.; Stähli, Die Rhetorik 2002 (wie Anm. 9) 24 ff.

²⁷ Homer, Odyssee 21, 292 ff. 303–304.

²⁸ Homer, Odyssee 16, 292 f.

²⁹ Fragment 94 K, 93 K/A, überliefert bei Athenaios 2, 36 b–c.

³⁰ Platon, Nomoi 637a

³¹ Aristoteles, Nikomachische Ethik 3, 1110b, 26; 1113b, 30. Nach O. Gigon und N. Hoesch, in: K. Vierneisel und B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale, Kultur des Trinkens, Ausst.-Kat. der Staatlichen Antikensammlungen München (1990) 305.

³² Vgl. F. Lissarague, Le banquet impossible, in: Aurell/Dumoulin/Thelamon (Hrsg.), La sociabilité à table 1992 (wie Anm. 26) bes. 54 ff.; N. R. E. Fisher, Hybris, A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece (1992) 175 f. 204 f. 236 f. 307 f. und passim; Stähli, Die Rhetorik 2002 (wie Anm. 9) 24 ff.

³³ Allgemein zum Mythos der Gigantomachie vgl. M. Mayer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst (1887); F. Vian, Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain (1949); Ders., La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique (1952); E. Simon, Pergamon und Hesiod (1975); Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae 4 (1988) s. v. Gigantes (F. Vian); L. Giuliani, Die Giganten als Gegenbild der attischen Bürger im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., in: Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten 2000 (wie Anm. 19) 263 ff.; C. Maderna-Lauter, Unordnung als Bedrohung. Der Kampf der Giganten gegen die Götter in der Bildkunst der hellenistischen und römischen Zeit, ebd. 435 ff.

³⁴ Zu Theorien der ästhetischen Annehmlichkeiten von Furcht, Schrecken, Schauer und Mitleid vgl. K. H. Bohrer, Die Ästhetik des Schreckens (1978); U. Raulff, Chemie des Ekels und des Genusses, in: D. Kamper und C. Wulf (Hrsg.), Die Wiederkehr des Körpers (1982); C. Zelle, Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert (1987); K. H. Bohrer, Imagination des Bösen (2004); U. Eco (Hrsg.), Die Geschichte der Häßlichkeit (2007).

³⁵ Seneca, De ira 1, 1, 3–5. Nach M. Rosenbach, L. A. Seneca, Philosophische Schriften I (1999).

³⁶ Seneca, De ira 3, 1, 3–4. Ebenda.

³⁷ Seneca, De ira 2, 16. Ebenda.

³⁸ Seneca, De Ira 3, 6, 1. Ebenda.

³⁹ Seneca, De Ira 3, 26, 1. Ebenda.

⁴⁰ Zenon von Kition, Begründer der Stoa, bezeichnete den Affekt (*pathos*) als eine unvernünftige, unnatürliche Seelenbewegung oder als exzessiven Trieb; Chryssippos nennt Affekte »Krankheiten der Seele«, die ausgerottet werden müssen. F. Jürß (Hrsg.), Diogenes Laertios, Leben und Lehre der Philosophen (1998) 336.

⁴¹ »Die Unterteilung der menschlichen Seele nach ihren rationalen und irrationalen Kräften hatte indessen ihren festen Platz in der griechischen Vorstellungswelt, lange bevor die Philosophen begannen, sich mit psychologischen Fragen zu beschäftigen.«; Dihle 1985 (wie Anm. 10) 36. Vgl. übergreifend auch A. Bäumer, Die Bestie Mensch. Senecas Aggressionstheorie, ihre philosophischen Vorstufen und ihre literarischen Auswirkungen (1982); Foxhall, The politics (wie Anm. 14); K. Eming, Die Unvernunft des Begehrens. Platon über den Gegensatz von Vernunft und Affekt, in: S. Hübsch und D. Kaegi (Hrsg.), Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen (1999) 11 ff.; D. Kaegi, Ein gutes Gefühl. Aristoteles über den Zusammenhang von Affekt und Gefühl, ebd. 33 ff.; E. Angehrn, Der Weg zur Metaphysik. Vorsokratik. Platon Aristoteles (2000) 103 ff.; D. L. Cairns, Anger and the veil in ancient Greek culture, Greece and Rome 48, 2001, 18 ff.; W. V. Harris, Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity (2001); S. Morton-Braund und G. W. Most (Hrsg.), Ancient anger: perspectives from Homer to Galen (2003); K. Eming, Tumult und Erfahrung. Platon über die Natur unserer Emotionen (2006); L. van Hoof, Strategic differences, Seneca and Plutarch on controlling anger, *Mnemosyne* 60, 2007, 59 ff.

⁴² Epikur »[...] Für uns bedeutet Freude: keine Schmerzen haben im körperlichen Bereich und im seelischen Bereich keine Unruhe verspüren.« Epikur, Brief an Menoikos 131.

⁴³ Fragment 191. Nach H. Diehls, Fragmente der Vorsokratiker (1934 ff.). Vgl. auch ganz im späteren Sinne des Epikur: »Die Arzneikunst heilt des Leibes Krankheiten, die Weisheit befreit die Seele von den Leidenschaften.«

⁴⁴ Vgl. Heraklit, Fragment B 115.

⁴⁵ Pausanias, Reisen in Griechenland 10, 24, 1. Vgl. V. Rosenberger, Orakelsprüche und Weihgeschenke: Delphi als Kristallisationspunkt griechischer Identitäten, in: von den Hoff/Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen 2001 (wie Anm. 12) 114 ff.

⁴⁶ Sophokles, Antigone 875. Vgl. Dihle 1985 (wie Anm. 10) 41.

⁴⁷ »Liebe, wenn sie in Stürmen weht, / Nimmer bringt sie dem Menschengeschlecht / Segen und Ehre. / Goldene Kypris, / Rauscht sanft dein Flügel, / Strahlst du hell über alle Götter. / Sende vom goldenen Bogen, / Herrin, nie den tödlichen Pfeil / Rasender Stürme. / Bleibe, o heilige Mäßigung, / Herrlichste Botin aus Griechenland, / Treu mir zur Seite! / Grausame Kypris, / O schick mir niemals / Zank und Hader und böse Zwietracht, / Streit ums verratene Lager! / Herrin, stifte das friedliche Glück! / Schirme die Ehe!« (Verse 628–642). Vgl. Dihle 1985 (wie Anm. 10) 39; H. Visser, Medea, Daughter, sister, wife and mother. Natal family versus coniugal family in Greek and Roman myths about women, in: M. Cropp, E. Fantham und S. E. Scully (Hrsg.), Greek tragedy and its legacy, Festschrift D. J. Conacher (1986) 149 ff.; K. Ferla, Soziale Normen in der Medea des Euripides, in: H. J. Gehrke und A. Möller (Hrsg.), Vergangenheit und Lebenswelt. Soziale Kommunikation, Traditionsbildung und historisches Bewußtsein (1996) 219 ff.; C. Sourvinu-Inwood, Medea at a shifting distance, Images and Euripidean tragedy, in: J. J. Clauß und S. I. Johnston (Hrsg.), Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art (1997) 253 ff.; P. A. Perrotti, La vendetta di Medea, *Rudiae* 11, 1999, 69 ff.; G. Attinger-Gries,

Medea. Kein Ort. Nirgends, in: Festschrift P. Isler (2007) 15 ff.; A. Klöckner, Mordende Mütter. Medea, Prokne und das Motiv der furchtbaren Rache im klassischen Athen, in: Fischer/Moraw (Hrsg.), Die andere Seite 2002 (wie Anm. 5) 247 ff.

⁴⁸ »Mit der Feigheit befreundet und unvernünftig ist der Drang, sich dem Leiden und dem Jammern hinzugeben [...]«. Platon, Politeia 603a.

⁴⁹ Vgl. Platon, Phaidros 245 c ff., wo das Verhältnis der geistigen Vernunft zu den sinnlichen Neigungen und Leidenschaften in einem Gleichnis mit dem der Wagenlenker zu ihren Rossen und die Seele mit einem gut erzogenen Gespann verglichen wird. »Der Götter Rosse und Führer nun sind alle selbst gut und guter Abkunft, die ändern aber vermischt. Zuerst nun zügelt bei uns der Führer das Gespann, demnächst ist von den Rossen das eine gut und edel und solchen Ursprungs, das andere aber entgegengesetzter Abstammung und Beschaffenheit. Schwierig und mühsam ist daher natürlich bei uns die Lenkung.« (246a–b) »Die Kraft des Gefieders besteht darin, das schwere emporhebend hinaufzuführen, wo das Geschlecht der Götter wohnt. Auch teilt es vorzüglich der Seele mit von dem was des göttlichen Leibes ist. Das Göttliche nämlich ist das Schöne, Weise und Gute und was dem ähnlich ist. Hiervon also nährt sich und wächst vornehmlich das Gefieder der Seele, durch das mißgestaltete aber, das böse und was sonst jenem entgegengesetzt ist, zehrt es ab und vergeht.« (246d–e). Nach F. Schleiermacher, Platon, Sämtliche Werke (1991). Grundsätzlich K. Eming, in: Hübsch/Kaegi (Hrsg.), Affekte 1999 (wie Anm. 41).

⁵⁰ Platon, Politeia 588 b–e; Timaios 69 d. Vgl. auch Platon, Phaidon 66 c. 66 e. 80 b. 83 b. Zum Gleichnis H. Schmitz, Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie, in: C. Benthien, A. Fleig und I. Kasten (Hrsg.), Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (2000) 48 f.: »Der äußere Mensch dieses Gleichnisses ist die Seele, die psychologisch abgeschlossene und zentrierte Innenwelt; der innere, eigentliche Mensch in diesem Menschen ist die Vernunft, die nach dem Prinzip »divide et impera« herrscht, indem sie die Affekte unter sich entzweit und einen von beiden Teilen in ihren Dienst stellt. Dieser Teil ist der Löwe, nämlich der Herd derjenigen Affekte, die auf eine Ehrkränkung aggressiv reagieren, insbesondere also zorniger Mut. Der Trick der Vernunft besteht darin, den Impuls dieses Herdes von der Richtung gegen Kränkungen von außen abzulenken auf die kränkende Beschämung dadurch, unwillkürlichen sinnlichen Regungen unterworfen zu sein, und den Löwen so zu bewegen, sich mit dem Menschen im Menschen gegen das vielköpfige Ungeheuer im Menschen, die begehrlische Sinnlichkeit, zu wenden.«

⁵¹ Platon, Politeia 606. Vgl. auch G. Gebauer und C. Wulf, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (1992) bes. 41 ff.; A. Kabbitz (Hrsg.), Mimesis und Simulation (1998).

⁵² Aristoteles, Nikomachische Ethik 1106 b. Im folgenden nach O. Gigon, Aristoteles, Die Nikomachische Ethik (1991). Vgl. D. Kaegi, in: Hübsch/Kaegi (Hrsg.), Affekte 1999 (wie Anm. 41) 39 ff.

⁵³ Aristoteles, Nikomachische Ethik 3, 1114 b 26 ff.

⁵⁴ Aristoteles, Nikomachische Ethik 3, 1116 b 23 ff. Nach O. Gigon, Aristoteles, Die Nikomachische Ethik (1991).

⁵⁵ Aristoteles, Nikomachische Ethik 1125 b–1126 a.

⁵⁶ Bei Ioannes Stobaios, Anthologion 4, 2, 20. Dihle 1985 (wie Anm. 10) 42 f.

⁵⁷ Brescia, Museo Civico Romano, aus Vulci: J. D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters (1956) 292, 1; Simon, Vasen 1976 (wie Anm. 16) 89 f. zu Abb. 78–80 mit Farbtafel xxvii.

⁵⁸ Paris, Musée du Louvre, aus Cerveteri, von Euphronios als Maler signiert: Beazley, Attic Red-Figure 1963 (wie Anm. 16) 14, 2; Simon,

Vasen 1976 (wie Anm. 16) 99 zu Abb. 104–106; Euphronios, Der Maler, Ausst.-Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (1991) 77 ff. mit Farbabb.

⁵⁹ München, Staatliche Antikensammlungen: M. Ohly, Schale mit Theseus und Sinis, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1971, 7 ff.; K. Scheffold, Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (1988) 236 f. Abb. 287.

⁶⁰ Paris, Musée du Louvre: Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae 8 (1997) Supplement, s. v. Kentauri et Kentauridae (M. Leventopoulou) Nr. 184 Taf. 427.

⁶¹ München, Staatliche Antikensammlungen, aus Vulci, von Euphronios als Töpfer signiert: Beazley, Attic-Red-Figure 1963 (wie Anm. 16) 372, 32; Simon, Vasen 1976 (wie Anm. 16) 116 zu Abb. 157. Zur Figur des Theseus im 5. Jahrhundert v. Chr. vgl. unlängst J. McNiven, Behaving Like and Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal 2000 (wie Anm. 13) 86 ff.; R. von den Hoff, Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: von den Hoff/Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen 2001 (wie Anm. 12) 73 ff. Vgl. auch W. Raack, Barbarenangst und Sklaventräuer. Emotionskontrolle als kulturelles und soziales Unterscheidungsmerkmal in der griechisch-römischen Kunst und Kultur, in: K. Herding und B. Stumpfhaus (Hrsg.), Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten (2004) bes. 301 ff.

⁶² Vgl. Aristoteles, Peri rhetorikes 1385 b 13 ff. Der Affekt des Mitleids hatte für Aristoteles bezeichnenderweise zur ausdrücklichen Voraussetzung, daß der »Erleidende« sein Schicksal eben nicht verdiente. Zur unterschiedlichen Bewertung und Empfindung von »Mitleid« in der Antike und im Christentum L. Giuliani, Die Not des Sterbens als ästhetisches Phänomen. Zur Mitleidlosigkeit des antiken Betrachters, Pegasus, Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 6, 2004, 9 ff. Vgl. auch B. Fehr, Über den Umgang mit Feinden der Zivilisation in Griechenland und Rom, *Hephaistos* 10, 1991, 89 ff.

⁶³ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: G. Daltrop, Il gruppo mironiano di Atena e Marsia nei Musei Vaticani (1980) 11 f. Abb. 8; Scheffold, Die Göttersage 1981 (wie Anm. 22) 174 f. Abb. 231; R. F. Sutton, The Good, The Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal 2000 (wie Anm. 13) 201 Abb. 7, 10; V. Brinkmann, in: Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll, Ausst.-Kat. Liebieghaus Frankfurt am Main (2008) 41 Abb. 18. Zur Gruppe des Myron vgl. auch W. Gauer, Athena und Marsyas, in: Modus in Rebus. Gedenkschrift für W. Schindler (1995) 50 ff.; K. Junker, Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 117, 2002, 127 ff. mit problematischer Deutung (das Vasenbild ebd. 140 Abb. 15); W. Geominy, Athena und Marsyas – Eine frühklassische Gruppe in Raum und Zeit, in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (2003) 143 ff. (mit der älteren Forschungsgeschichte); P. C. Bol, in: Bol (Hrsg.), Geschichte 2004 (wie Anm. 20) 26 ff. Vgl. Platons »Kritik« an der Musik: Politeia 398 c ff.; H. Junker, Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation (2005) 118 ff.

⁶⁴ New York, The Metropolitan Museum of Art: Scheffold, Die Göttersage 1981 (wie Anm. 22) 175 ff. Abb. 234 (mit weiteren Vergleichsbeispielen); M. Denoyelle, in: Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italotica ed etrusca dal vi a iv secolo a. C. (1994) 99, Abb. 4.

⁶⁵ Beazley, Attic Red-Figure 1963 (wie Anm. 16) 191, 102; Scheffold, Die Göttersage 1981 (wie Anm. 22) 124 f. Abb. 157.

⁶⁶ München, Staatliche Antikensammlungen: Beazley, Attic Red-Figure 1963 (wie Anm. 16) 1145, 36; Simon, Vasen 1976 (wie Anm. 16) 143 f. zu Abb. 208–209.

⁶⁷ Bezeichnenderweise ist denn auch der heilige dionysische Rausch der Mänaden, ganz im Gegensatz zu den hier behandelten unkontrollierten Leidenschaften, zu keiner Zeit mit diesen gleichgesetzt oder negativ beurteilt worden. »O dreimal selig, wer kundig der Weihen/sein Leben läutert/die Psyche begeistert/in Bergen schwärmt/zu reiner Entsühnung.« (Euripides, Bacchen 72–77). Vgl. außer der hier in Anm. 13 angegebenen Literatur auch L. Bridges Joyce, Maenads and Bacchantes: Images of Female Ecstasy in Greek and Roman Art (1997); R. Osborne, The Ecstasy and the Tragedy. Varieties of Religious Experience in Art, Drama and Society, in: C. Pelling (Hrsg.), Greek Tragedy and the Historian (1997); S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Wirklichkeitsentwurfs (1998); R. Schlesier, Die dionysische Psyche. Zu Euripides Bakchen, in: Benthien/Fleig/Kasten, Emotionalität 2000 (wie Anm. 50) 21 ff. Zu vergleichbaren Darstellungen auch A. Heinemann, Bilderspiele beim Gelage, Symposiast und Satyr im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten 2000 (wie Anm. 19) 321 ff.

⁶⁸ Kairo, Ägyptisches Museum: G. Grimm und D. Johannes, Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo (1975) 4, 17 Nr. 7 Taf. 2–5; H. P. Laubscher, Ein ptolemäisches Gallierdenkmal, Antike Kunst 30, 1987, 131 ff. Taf. 20, 1–4; A. Stewart, Greek Sculpture (1990) Abb. 759; K. Strobel, Galatien und seine Grenzregionen. Zu Fragen der historischen Geographie Galatiens, in: E. Schwertheim (Hrsg.), Forschungen in Galatien. Asia Minor Studien Bd. 12 (1994) 79 f.; B. Andreae, Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik (1998) 187 ff.; Ders., Skulptur des Hellenismus (2001) Abb. 23; H. P. Müller, in: H. U. Cain und S. Rieckhoff (Hrsg.), fromm, fremd, barbarisch. Die Religion der Kelten, Ausst.-Kat. des Archäologischen Museums der Universität Leipzig (2002) 180 f.; C. Maderna, Zum Feindbild in ptolemäischer Zeit, in: Ägypten – Griechenland – Rom. Abwehr und Berührung, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main (2005) 263 f. Abb. 6. Kat.-Nr. 143; A. Krug, Der Gallier in Ägypten, in: H. von Steuben, G. Lahusen und H. Kotsidou (Hrsg.), Mouscion. Beiträge zur antiken Plastik, Festschrift zu Ehren von P. C. Bol (2007) 383 ff.

⁶⁹ Die Datierung des Anathems als eine Weihung Attalos II. oder seines Vorgängers Eumenes II. (197–159 v. Chr.) ist nach wie vor umstritten. Aus stilistischen Gründen scheint jedoch nur ein zeitlicher Ansatz der Figuren in das mittlere 2. Jahrhundert v. Chr. sinnvoll. Zur älteren Forschungsgeschichte: A. Stewart, Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age (1979) 19 ff. Vgl. auch B. Palma, Il piccolo donario pergamenico, Xenia 1, 1981, 45 ff.; T. Hölscher, Die Geschlagenen und die Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus; Antike Kunst 28, 1985, 123 ff.; F. Queyrel, Art pergamenien, histoire, collections. Le perse du Musée d'Aix et le petit ex-voto attalide, Revue Archéologique 1989, 253 ff.; S. P. Fox, Gli »Orazi e Curazi« di Palazzo Madama. Fortuna di un tipo iconografico, Xenia 20, 1990, 111 ff.; W. Hoepfner, Siegestempel und Siegestaltäre. Der Pergamonaltar, in: W. Hoepfner und G. Zimmer (Hrsg.), Die griechische Polis. Architektur und Politik (1993) 111 ff.; Ders., Der vollendete Pergamonaltar, Archäologischer Anzeiger 1996, 115 ff.; J. R. Marszal, Tradition and innovation in early Pergamene Sculpture, in: O. Palagia und W. Coulson (Hrsg.), Regional Schools in Hellenistic Sculpture (1998) 121 ff.; H. P. Müller (wie Anm. 68) 190 f.; W. Raeck, Barbarenangst und Sklaventrauer. Emotionskon-

trolle als kulturelles und soziales Unterscheidungsmerkmal in der griechisch-römischen Kunst und Kultur, in: Herding/Stumpfhaus (Hrsg.), Pathos 2004 (wie Anm. 61) 304 f.; H. von Prittwitz und Gaffron, in: Bol (Hrsg.), Geschichte 2007 (wie Anm. 23) 241 ff.

⁷⁰ Zur Marcus-Säule vgl.: M. Jordan-Ruwe, Zur Rekonstruktion und Datierung der Marcussäule, Boreas 13, 1990, 53 ff.; K. R. Krierer, Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik (1995) 136 f. und passim. 216 Kat.-Nr. Ts 01 Taf. 63–89 (mit der älteren Forschungsgeschichte); F. Pirson, Style and message on the Column of Marcus Aurelius, BSR 64, 1996, 139 ff.; La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome (2000); S. Dillon, in: S. Dillon und K. E. Welch (Hrsg.), Representations of war in Ancient Rome (2005) 244 ff.

⁷¹ Zum Parthermonument: Wien, Kunsthistorisches Museum und Ephesos, Archäologisches Museum: C. C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (1968) 95 ff. Abb. 34–52; F. Eichler, Zum Partherdenkmal von Ephesos, 2. Beiheft Jahreshäfte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 49, 1971, 102 ff.; W. Oberleitner, in: Katalog der Antikensammlungen II. Funde aus Ephesos und Samothrake (1978) 66 ff.; E. Diez, in: Festschrift für H. Stern (1982) 109 ff. Taf. 61; W. Jobst, Jahreshäfte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 64, 1995, 39 ff. 54, 1983, Beibl. 149 ff.; Ders., ebd. 55, 1984, 79 ff.; W. Oberleitner, Drei unbekannte Köpfe des Partherdenkmals, in: Festschrift H. Kenner 2 (1985) 258 ff. T. Ganschow, Überlegungen zum Partherdenkmal von Ephesos, Archäologischer Anzeiger 1986, 209 ff.; F. Price, Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor (1986) 158 ff.; D. Knibbe, Das »Parthermonument« von Ephesos. (Parthersieg)altar der Artemis (und Kenotaph des L. Verus) an der »Triodos«. Österreichisches Archäologisches Institut. Berichte und Materialien 1 (1991) 5 ff.; W. Oberleitner, Die Apollo-Heliosplatte des Partherdenkmals. Ein Neufund, Jahreshäfte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien; Krierer, Sieg und Niederlage 1995 (wie Anm. 70) bes. 169 ff. 214 Kat.-Nr. R 03 Taf. 49, 168–Taf. 53, 185; W. Oberleitner, Zum Partherdenkmal von Ephesos, Rekonstruktionsversuch des Stieropfers in: Festschrift D. Knibbe (1999) 113 ff.; Ders., Das Partherdenkmal von Ephesos, in: 100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposiums Wien 1995 (1999) 619 ff.; A. Landskron, Ethnikon oder Ethnika auf dem Schlachtfries des Partherdenkmals von Ephesos, in: Akten des 8. österreichischen Archäologentages am Institut für klassische Archäologie der Universität Wien vom 23. bis 25. April 1999 (2000) 121 ff.; J. Engemann, Das Apotheosebild des Partherdenkmals aus Ephesos, ebd. 633 ff.; W. Jobst, Parthermonument und Pergamonaltar. Hellenistische und römische Triumphalkunst in Kleinasien, in: T. Ganschow, M. Steinhert und D. Berger (Hrsg.), Otium. Festschrift für V. M. Strocka (2005) 171–179; K. Fittschen, Die Porträts am sogenannten Parthermonument, ebd. 71–87; W. Seipel (Hrsg.), Das Parthermonument von Ephesos, Akten des Kolloquiums Wien 27.–28. April 2003 (2006).

⁷² Zum Römer-Barbaren-Gegensatz in Schriftquellen und Bildern vgl. z. B. Y. A. Dauge, Le Barbare. Recherches sur la conception Romaine de la barbarie et de la civilisation. Collection Latomus 176 (1981); H. Bellen, Metus Gallicus – Metus Punicus. Zum Furchtmotiv in der römischen Republik (1985); A. A. Lund, Zum Germanenbild der Römer (1990); R. M. Schneider, in: W. Speyer, Realexikon für Antike und Christentum Supplement 1 (1991) s. v. Barbaren 812 ff.; C. Trzaska-Richter, Furor teutonicus. Das römische Germanenbild in Politik und Propaganda von den Anfängen bis

zum 2. Jahrhundert n. Chr. (1991); B. Kremer, Das Bild der Kelten bis in augusteische Zeit. Studien zur Instrumentalisierung eines antiken Fremdenbildes bei griechischen und römischen Autoren (1994); A. Knepppe, Metus temporum. Zur Bedeutung von Angst in Politik und Gesellschaft der römischen Kaiserzeit des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. (1994); Krierer, Sieg und Niederlage 1995 (wie Anm. 70); P. Zanker, Die Gegenwelt der Barbaren und die Überhöhung der häuslichen Lebenswelt, in: Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten (wie Anm. 19) 409 ff.; Ders., Die Barbaren, der Kaiser und die Arena, in: E. Polito (Hrsg.), Un' arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano (2002) 38 ff.; Raeck, in: Herding/Stumpfhaus (Hrsg.), Pathos 2004 (wie Anm. 61) 297 ff.; K. R. Krierer, Antike Germanenbilder (2004); H. U. Cain, Keltenbilder in Rom. Inszenierte Demütigung und erlebte Siegermoral, Münchner Jahrbücher der bildenden Kunst 57, 2006, 9 ff.; J. J. Aillaon, U. Roberto und Y. Rivière, Roma e i barbari. La nascita di un nuovo mondo (2008).

⁷³ Caesar, Bellum gallicum 1, 31, 12 f.

⁷⁴ Plutarch, Marius 20, 2.

⁷⁵ Rom, Museo Archeologico Nazionale delle Terme di Diocleziano, Sogenannter Großer Schlachtsarkophag Ludovisi: L. De Lachenal, in: A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture 15. I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano (1983) 56 ff. Kat.-Nr. 25 mit Abb.; Krierer, Sieg und Niederlage 1995 (wie Anm. 70) 100 ff. 213 Kat.-Nr. S 10 Taf. 43 und 48 (mit der älteren Forschungsgeschichte).

⁷⁶ Cicero, De finibus 4, 31.

⁷⁷ Zur Denkmälergattung vgl. H. P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (1982); E. Bayer, Fischerbilder in der hellenistischen Plastik (1983); S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (1989); P. Zanker, Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten (1989); H. Wrede, Matronen im Kult des Dionysos. Zur hellenistischen Genreplastik, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 98, 1991, 163 ff.; P. Zanker, Brüche im Bürgerbild? Zur bürgerlichen Selbstdarstellung in den hellenistischen Städten, in: Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium München 24.–26. Juni 1993 (1995) 251 ff.; N. Lubtschansky, Le pêcheur et la métis. Pêche et statut social en Italie centrale à l'époque archaïque, Mélanges de l'École Française à Rome 110, 1998, 111 ff.; C. Kunze, Verkannte Götterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 106, 1999, 43 ff.; M. Pipili, Wearing an other hat: Workman in town and country, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the classical Ideal 2000 (wie Anm. 13) 153 ff.; E. Flaig, Den Untermenschen konstruieren. Wie die griechische Klassik den Sklaven von Natur erfand, in: von den Hoff/Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen 2001 (wie Anm. 12) 27 ff.; D. Wannagat, Eurymedon eimi, Zeichen von ethnischer, sozialer und psychischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., ebd. 51 ff.

⁷⁸ Laubscher, Fischer 1982 (wie Anm. 77) 99 Kat.-Nr. 1 a Taf. 1–2. 116 f. Kat.-Nr. 38 Taf. 26, 2–27; E. Bayer, Zwei Kopfrepliken des alten Fischers Vatikan-Louvre, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Istanbul 34, 1984, 183 ff.; Kunze, Verkannte Götterfreunde 1999 (wie Anm. 77) 53 ff. Abb. 4 und Abb. 7; B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) 85 ff. zu Abb. 39–46; K. Stähler, Bildthema und Bildbedeutung. Zum sog. »Alten Fischer« (Seneca-Typus), Hephaisistos 23, 2005, 179 ff.; U. Eco (Hrsg.), Die Geschichte der Häßlichkeit (2007) 160 f. mit Abb.; U. Mandel in: Bol (Hrsg.), Geschichte 2007 (wie Anm. 23) 173 ff. sowie die oben genannte Literatur.

⁷⁹ Kunze, Verkannte Götterfreunde 1999 (wie Anm. 77), wohl zu Recht gegen die früher meist als »Angeln« gedeutete Handlung der Figur.

⁸⁰ Vgl. Dihle 1985 (wie Anm. 10) 56 ff.

⁸¹ »Das Lebewesen besteht primär aus Seele und Leib, wovon das eine seiner Natur nach ein Herrschendes, das andere ein Beherrschtes ist. [...] Zuerst also kann man, wie wir sagen, beim Lebewesen das Herrenverhältnis und das staatsmännische Verhältnis beobachten. Denn die Seele regiert über den Körper in der Weise eines Herrn und der Geist über das Streben in der Weise eines Staatsmannes oder Fürsten. Daraus wird klar, daß es für den Körper naturgemäß und zuträglich ist, von der Seele beherrscht zu werden; ebenso für den leidenschaftsbegabten Teil der Seele, vom Geiste und vom vernunftbegabten Teil beherrscht zu werden; Gleichheit oder ein umgekehrtes Verhältnis wäre für alle Teile schädlich. [...] Auf dieselbe Weise muß es sich nun auch bei den Menschen im allgemeinen verhalten. Diejenigen, die so weit voneinander verschieden sind wie die Seele vom Körper und der Mensch vom Tier (dies gilt bei allen denjenigen, deren Aufgabe die Verwendung ihres Körpers ist und bei denen dies das Beste ist, was sie leisten können), diese sind Sklaven von Natur [...].« Aristoteles, Politika 1254 a 30 – 1254 b 15. Nach O. Gigon, Aristoteles Politik (1973). Zum normativen Selbstverständnis der Bürgergemeinschaften in den griechischen Polis des Hellenismus vgl. H. J. Gehrke, Bürgerliches Selbstverständnis und Polisidentität im Hellenismus, in: Hölkeskamp/Reisen/Stein-Hölkeskamp/Grütter (Hrsg.), Sinn 2003 (wie Anm. 4) 225 ff. (mit weiterer Literatur).

⁸² Zu älteren, teilweise humoristischen Darstellungen von »Landleuten« in der klassischen Vasenmalerei vgl. Pipili, Wearing 2000 (wie Anm. 77). Zur Bedeutung von Raum und Landschaft für die Inszenierung hellenistischer Skulpturen z. B. B. S. Ridgway, The setting of Greek sculpture, Hesperia 40, 1971, 346 ff.; H. Lauter, Kunst und Landschaft. Ein Beitrag zum rhodischen Hellenismus, Antike Kunst 15, 1972, 49 ff.; Laubscher, Fischer 1982 (wie Anm. 77) 86 ff.; Ders., Hellenistische Herrscher und Pan, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen 100, 1985, 350 f.; M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst (1986) bes. 297 ff.; H. Lauter, Die Architektur des Hellenismus (1986) 300 f.; M. Achenbach-Kosse, Die Ringgruppe in Florenz, Antike Kunst 32, 1989, 77 f.; W. Höpfner, Heterogenes und die hochhellenistische Architektur, in: Akten des XIII. internationalen Kongresses für klassische Archäologie Berlin 1988 (1990) 277 f.; G. Konstantinopoulos, Städtebau im hellenistischen Rhodos, ebd. 210 ff.; B. D. Mette, Skulptur und Landschaft. Mythologische Skulpturengruppen in griechischer und römischer Aufstellung (1992).

⁸³ Zu den Süd-Metopen des Parthenon vgl. zuletzt: U. Höckmann, Die Metope Süd 21 und das Thema der Südmetopen des Parthenon, in: E. Pöhlmann und W. Gauer (Hrsg.), Griechische Klassik (1992) 247 ff.; D. Gasparro, Dessins sans dessin. Une clé de lecture simple pour les métopes 13–20 Sud du Parthenon, Revue Archéologique 2005, 3 ff.; K. A. Schwab, Celebrations of victory. The metopes of the Parthenon, in: J. Neils (Hrsg.), The Parthenon. From antiquity to the present (2005) 158 ff. Zur nach wie vor umstrittenen Rekonstruktion, Datierung und Interpretation der Marsyas-Gruppe vgl. A. H. Borbein, Die Statue des hängenden Marsyas, Marburger Winkelmann Programm (1973); R. Fleischer, Marsyas und Achaïos, Jahreshäfte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 50, 1972–75, Beiblatt 103 ff.; H. Weis, The hanging Marsyas (1980); H. Meyer, Der weiße und der rote Marsyas. Münchener Archäologische Studien 2 (1987); R. Wünsche, Marsyas in der antiken Kunst, in: Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der

Kunst, München, Bayerisches Nationalmuseum (1995) 19 ff.; C. Maderna-Lauter, in: P. C. Bol (Hrsg.), Hellenistische Gruppen, Gedenkschrift für A. Linfert (1999) 115 ff.; C. Maderna, Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern, in: Bol (Hrsg.), Vom Verhältnis 2003 (wie Anm. 63) 290 f.; L. Giuliani, Die Not des Sterbens als ästhetisches Phänomen. Zur Mitleidlosigkeit des antiken Betrachters, Pegasus, Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 6, 2004, 9 ff.; V. Brinkmann, in: Launen 2008 (wie Anm. 63) 60 ff.

⁸⁴ Zum Wesen der Satyrn: F. Lissarague, De la sexualité des Satyres, *Metis* 2, 1987, 63 ff.; Ders., Les satyres et le monde animal, in: Proceedings of the 3rd Symposium of Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen August 31 – September 4, 1987 (1988) 335 ff.; Ders., Why satyrs are good to represent, in: Nothing to do with Dionysos?, Athenian drama in its social context (1990) 228 ff.; H. Walter, Satyrs Traum. Ein Gang durch die griechische Satyrlandschaft (1993); F. Lissarague, L'homme, le singe et le Satyre, in: L'animal dans l'antiquité (1997) 455 ff.; A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (1999); J. M. Padgett, The stable hands of Dionysos. Satyrs and donkeys as symbols of social marginalization in Attic Vase Painting, in: Not the Classical Ideal. Athens and the construction of the other in Greek art (2000) 43 ff.; R. M. Schneider, Lust und Loyalität, Satyrstatuen in hellenistischer Zeit, in: Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten 2000 (wie Anm. 19) 351 ff. (mit weiterer Literatur); A. Heinemann, Bilderspiele beim Gelage. Symposiast und Satyr im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr., ebd. 321 ff.; C. Kunze, Die Konstruktion einer realen Begegnung: zur Statue des Barberinischen Fauns in München, in: G. Zimmer (Hrsg.), Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop (2002) 9 ff.

⁸⁵ Paris, Musée du Louvre: Beazley, Attic Red-Figure 1963 (wie Anm. 16) 53, 1; Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae I (1981) s. v. Achilles Nr. 42 Taf. 61 (A. Kossatz-Deissmann).

⁸⁶ Zum ambivalenten Wesen der Kentauren vgl. bes. G. Morawietz, Der gezähmte Kentaur. Bedeutungsveränderungen der Kentaurenbilder in der Antike (2000); Hölscher, Feindwelten – Glückswelten 2000 (wie Anm. 19) 291 ff.; G. Schörner, Η θηλεία Πρωκωνταυρος des Zeuxis – Familiarisierung des Fremden?, *Boreas* 25, 2002, 97 ff.; A. Schäfer, Achill und Chiron. Ein mythologisches Paradigma zur Unterweisung der männlichen Jugend Athens (2006).

⁸⁷ Helbig² II Nr. 1398 (H. v. Steuben); Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae 8 (1997) Supplement, s. v. Kentauroi et Kentauridae Nr. 483 (M. Leventopoulou); Morawietz 2000 (wie Anm. 86) 90 ff.; Ders., Die Kentauren des Aristes und Papias und die Repliken der beiden Statuentypen, in: Antike Plastik 29 (2005), 47 ff. Taf. 15–52; C. Vorster, in: Bol (Hrsg.), Geschichte 2007 (wie Anm. 23) 307 f. Abb. 299 a–c.

⁸⁸ Vgl. richtungsweisend Schneider, Lust und Loyalität 2000 (wie Anm. 84) (mit weiterer Literatur).

⁸⁹ H. Walter, Pans Wiederkehr. Der Gott der griechischen Wildnis (1980) 92 ff.; R. M. Schneider, in: Die zweite Haut. Panther-, Wolf- und Ferkelfell im Bild des Satyrn, Ausst.-Kat. des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München und des Instituts für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität München, 25. Mai – 15. Juli 2005 (2005) 36 ff. Abb. 39 (mit der älteren Forschungsgeschichte).

⁹⁰ Schneider, Lust und Loyalität 2000 (wie Anm. 84) 368 Abb. II. Zur Forschungsgeschichte der Gruppe: W. Geominy, Zur Komposition der Gruppe »Die Aufforderung zum Tanz«, in: Bol (Hrsg.), Hellenistische Gruppen 1999 (wie Anm. 83) 141 ff.; Stähli, Die Verweigerung 1999 (wie Anm. 84) 416 ff.; H. von Prittwitz und Gaffron, in: Bol (Hrsg.), Geschichte 2007 (wie Anm. 23), 261 ff.

⁹¹ P. Moreno, *Scultura ellenistica II* (1994) 662 f. Abb. 808–811. 669 ff.; Kunze, Die Konstruktion 2002 (wie Anm. 84) 32 ff. Abb. 9–10 (mit der älteren Literatur).

⁹² New York, The Brooklyn Museum: J. Vercoutter u. a., The Image of the Black in Western Art I. From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire (1991) 194 f. Abb. 251–252.

⁹³ Paris, Bibliothèque nationale de France: C. Rolley, Die griechischen Bronzen (1984) 222 Abb. 200; A. Stewart, Greek Sculpture (1990) Abb. 649; Vercoutter, Image 1991 (wie Anm. 92) 199 f. Abb. 253–255; Andreae, Skulptur 2001 (wie Anm. 78) 97 f. zu Abb. 56.

⁹⁴ Zur Laokoon-Gruppe vgl. G. Daltrop, Die Laokoongruppe im Vatikan (1982); B. Andreae, Laokoon und die Gründung Roms (1988); S. Settis u. a., Laocoonte. Fama e stile (1999) (jeweils mit der älteren Forschungsgeschichte) sowie S. Muth, Laokoon, in: L. Giuliani (Hrsg.), Meisterwerke der antiken Kunst (2005) 72 ff.

⁹⁵ Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae V (1990) s. v. Ixion Nr. 12 Taf. 556 (C. Lochin); B. Fehr, Über den Umgang mit Feinden der Zivilisation in Griechenland und Rom, *Hephaistos* 10, 1991, 89 ff.; C. Brillante, Ixion (wie Anm. 19) 47 ff.

⁹⁶ Vgl. zum folgenden S. Hübsch und D. Kaegi (Hrsg.), Affekte 1999 (wie Anm. 41).

⁹⁷ Vgl. E. Verheyen, Das Fürstenportal des Bamberger Doms, Zeit-schrift für Kunstgeschichte 26, 1962, 24 ff.; M. Sculler, Das Fürstenportal des Bamberger Doms (1993); H. C. Feldmann, Bamberg. Bauhüttenbetriebe im Vergleich: Zur Dominanz von Meistern im Bauhüttenbetrieb und ihre Einflußnahme auf die Konzeption und Ausführung von Skulpturenprogrammen, in: H. Beck und K. Hengevoß-Dürkop (Hrsg.), Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (1994) 87 ff. (mit der älteren Forschungsgeschichte); Reißer, Physiognomik 1997 (wie Anm. 14) 252 ff. Abb. 65 und 67; speziell zum Affekt des Lachens im Mittelalter: J. Le Goff, Das Lachen im Mittelalter (1999); ebd. R. M. Schneider, Plädoyer für eine Geschichte des Lachens, 79 ff. mit Abb. 1–3 zum Bamberger Fürstenportal.

⁹⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, Le Livre d'images der Madame Marie, St. Agatha. Ich danke Anna Möhrle für diesen Hinweis. Vgl. zum Phänomen: M. H. Caviness, Visualizing Women in the Middle Ages – Sight, Spectacle, and Scopic Economy (2001). Zum Phänomen auch W. Weisbach, Ausdrucks-gestaltung in mittelalterlicher Kunst (1948); W. Perpeet, Ästhetik im Mittelalter (1977); B. H. Rosenwein, Anger's past. The social uses of emotion in the middleages (1998); H. Schmitz, Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie, in: Benthien/Fleig/Kasten (Hrsg.), Emotionalität 2000 (wie Anm. 50) bes. 50 ff.; H. Böhme, Himmel und Hölle als Gefühlsräume, ebd. 60 ff.; G. Althoff, Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters, ebd. 82 ff.; W. Röcke, Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters, ebd. 100 ff.; I. Kasten, G. Stedmann und M. Zimmermann, Kulturen der Gefühle in Mittelalter und früher Neuzeit, Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung (2002); E. Wenzel, Schöne Frauen – Böse Frauen, Zur Konstruktion von Frauenbildern in mittelalterlicher Literatur und Kunst, in: Zybok (Hrsg.), Von Angesicht zu Angesicht 2000 (wie Anm. 14) 48 ff.; I. Kasten und C. S. Jaeger (Hrsg.), Codierungen von Emotionen im Mittelalter (2003); G. Jaritz (Hrsg.), Emotions and Material Culture. Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Diskussionen und Materialien 7 (2003). Vgl. Augustinus, Sermones 241, 2, 2 ff.: »Frage die Schönheit der Erde, frage die Schönheit des Meeres, [...] frage die Schönheit des Himmels, frage die Ordnung der Gestirne, frage die Sonne, die

mit ihrem Glanz den Tag überhellt, frage den Mond, der mit seinem Schimmer die Finsternis der nachfolgenden Nacht mäßigt, frage die Tiere, die im Wasser sich bewegen, die auf der Erde weilen, die in der Luft fliegen; Seelen, die sich bergen – Körper, die offenliegen; Sichtbares, das gelenkt wird – Unsichtbares, das lenkt: frag sie! Sie antworten dir alle: Sie her, schön sind wir. Ihre Schönheit ist ihr Bekenntnis.« Nach E. Przywara, Augustinus. Die Gestalt als Gefüge (1934) 241.

Ders., De civitate Dei 14, 19: »Das ist der Grund, weswegen auch jene Philosophen, die sich der Wahrheit näherten, zugestanden, daß Zorn und Begehrlichkeit fehlsame Seelenteile seien, weil sie wild und ordnungswidrig auch nach dem trachten, was Weisheit zu tun verbietet, und darum der Zügelung durch Geist und Vernunft bedürfen. Dieser dritte Seelenteil wohne gleichsam, sie zu regieren, auf einer Burg, und nur, wenn er befehle und sie gehorchen, könne Gerechtigkeit in allen Seelenteilen gewahrt werden.« Nach W. Thimme, Augustinus, Vom Gottesstaat (1978). Vgl. B. Lang und C. McDannel, Irenäus und Augustinus über den himmlischen Leib, in: Der Himmel (1996) 74 ff.

⁹⁹ Wien, Kunsthistorisches Museum: R. Lightbown, Mantegna: With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints (1986) 170 Abb. 43. 408 Kat.-Nr. 10; J. M. Greenstein, Mantegna and Painting as Historical Narrative (1992) 71 ff.; U. Eco (Hrsg.), Die Geschichte der Häßlichkeit (2007) 60 mit Abb.

¹⁰⁰ Lightbown (wie Anm. 99); Reißer, Physiognomik 1997 (wie Anm. 14) 254 ff. Abb. 66.

¹⁰¹ Berlin, Kupferstichkabinett Inv. KdZ 21: F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers (1935–39) III, 27 und Nr. 556; E. Rebel, Die Modellierung der Person, Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger (1990) 44; Reißer, Physiognomik 1997 (wie Anm. 14) 314 Abb. 165. Zur Darstellung von Affekten in der Kunst der Renaissance vgl. außer Reißer auch K. Winkler, Studien zur Theorie der Affektdarstellung in der Kunstliteratur des Quattrocento (1983); M. Barasch, Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance, in: G. Boehm und K. Stierle (Hrsg.), Das Gottesbild. Studie zur Darstellung des Unsichtbaren (1998) 121 ff.; J. Peschke (Hrsg.), Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance (2002); Jaritz (Hrsg.), Emotions 2003 (wie Anm. 98); M. Diers, Affekt und Effekt, in: M. Warnke (Hrsg.), Politische Kunst, Gebäuden und Gebaren. Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen (2004) 17 ff.

¹⁰² Gent, Museum voor Schone Kunsten: J. Koldewey, P. Vandembroek und B. Vermet (Hrsg.), Hieronymus Bosch, Das Gesamtwerk (2001) 79 ff. Abb. 67, 97, 156, 163, 165. Zu unserem Kontext vor allem Schneider, Plädoyer 1999 (wie Anm. 97) III ff. mit Abb. 5.

¹⁰³ Die Schrift Le Brun reflektiert überdies bekanntlich René Descartes 1649 erschienene Abhandlung »Les passions d'âme«. A. Mechtild, L'Eloquence du Corps – Conversation et sémiotique corporelle au siècle classique, in: Germanisch-Romanische Monatschrift, 39, 1989, 156 ff.; L. O. Larsson, Der Maler als Erzähler: Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles Le Brun, in: V. Kapp (Hrsg.), Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit (1990) 173 ff.; T. Kirchner, L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts (1991); J. Montagu, The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière (1994); N. Borrmann, Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland (1994) 68 ff. Vgl. auch H. Meise, Gefühl und Repräsentation in höfischen

Selbstinszenierungen des 17. Jahrhunderts, in: Benthien/Fleig/Kasten (Hrsg.), Emotionalität 2000 (wie Anm. 50) 119 ff.

¹⁰⁴ C. Bell, The Anatomy and Philosophy of Expression (1806) 181; L. Jordanova, The Representation of the Body. Art and Medicine in the Works of Charles Bell, in: B. Allen (Hrsg.), Towards a Modern Art World, Studies in British Art I (1995) 80 ff.; G. Schmidt, Patho-Logien, in: P. Löffler und L. Scholz (Hrsg.), Das Gesicht ist eine starke Organisation (2004) 143 ff. Abb. 1. Vgl. Charles Darwin, The Expression of the Emotions in Man and Animal (1872).

¹⁰⁵ London, British Museum: M. Gallo, Geschichte der Plakate, mit einem Aufsatz über die Entwicklung der Plakatkunst von C. A. Quintavalle (1975) Abb. S. 23.

¹⁰⁶ Entsprechende Verdikte, welche gerade die im 19. Jahrhundert erstmals als selbstständige wissenschaftliche Disziplin von der Philosophie abgespaltene Psychologie anfänglich sogar noch dadurch förderte, daß sie einfache Menschen, die zu einem unwillkürlichen Gefühlsausdruck neigten, häufig als geisteskrank einstuft, finden sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts umfänglich auf sämtliche Lebensbereiche des Menschen bezogen. Ein von T. G. Hatchard verfaßter, vielgelesener Leitfaden zur Kindererziehung, welcher 1853 in seiner 16. Auflage erschien, verbreitete die Maxime, daß Kinder nur dann positive Gefühlsregungen erlernen könnten, wenn sie zu einer stets »geordneten Darstellung« ihrer selbst angeleitet würden. Das »Zuwenig« und das »Zuviel« wurden gleichermaßen kritisiert und das »rechte Maß« selbst zum privatesten Maßstab. In seiner 1879 in 3. Auflage erschienenen Abhandlung »Das Weib als Gattin. Lehrbuch über die psychischen, seelischen und sittlichen Pflichten, Rechte und Gesundheitsregeln der deutschen Frau im Eheleben zur Begründung der leiblichen und sittlichen Wohlfahrt ihrer selbst und ihrer Familie. Eine Körper- und Seelendiätetik des Weibes in der Liebe und Ehe« kritisierte der Göttinger Mediziner Hermann Klencke nervöse Frauen als nicht nur einseitig leidenschaftlich und eigensinnig, sondern auch als allzu verschlossen und gerade deshalb ebenso unberechenbar. Der Arbeiterführer Ferdinand Lassalle formulierte in einem Brief vom September des Jahres 1845: »Ich brach den Trotz meines Körpers. Ich hob auf den Unterschied zwischen ihm und meinem Willen, raubte ihm jede Eigenheit. Der zitternde Ton meiner Stimme und der leuchtende Glanz meines Auges, jedes Zucken, jede Mine hat knechtisch [...] wiederzugeben das Gepräge, das ich ihm aufdrückte.« Nach W. Dreßien, Infame Körper: Widerstand im Erziehungsprozeß, in: W. Kamper (Hrsg.), Der andere Körper (1984) 79. Sigmund Freud forderte in seiner 1927 erschienenen Schrift »Die Zukunft einer Illusion« von zur Macht berufenen politischen Führern: »Nur durch Einfluß vorbildlicher Individuen, die sie als ihre Führer anerkennen, sind sie zu Arbeitsleistungen und Ent-sagungen zu bewegen, auf welche der Bestand der Kultur angewiesen ist [...] denn die Massen sind träge und einsichtslos, sie lieben den Triebverzicht nicht, sind durch Argumente nicht von dessen Unvermeidlichkeit zu überzeugen und ihre Individuen bestärken einander im Gewährenlassen ihrer Zügellosigkeit.« In: Sigmund Freud, Gesammelte Werke 14 (1976) 328. Vgl. umfassend auch R. Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität (2000), im Original »The Fall of Public Man« (1974/76) bes. 209 ff.; M. Kessel, Das Trauma der Affekt-kontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert, in: Benthien/Fleig/Kasten (Hrsg.), Emotionalität 2000 (wie Anm. 50) 156 ff.

¹⁰⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France: Gallo 1975 (wie Anm. 105) Abb. S. 270. Der englische Text zum Bild lautet: »French resistance helps throttle the Boche.«

¹⁰⁸ London, Imperial War Museum: »Let Us Go Forward Together«, ebd. Abb. S. 260.

¹⁰⁹ S. Regener, Facial Politics – Bilder des Bösen nach dem 11. September, in: Löffler/Scholz (Hrsg.), Das Gesicht 2004 (wie Anm. 104) 204 ff. Abb. 1 und 2.

¹¹⁰ Derzeit beispielsweise in der politischen wie konsumorientierten Werbung.

¹¹¹ Z. B. J. Kallir, Egon Schiele: The Complete Works (1990); R. Neugebauer, George Grosz – Macht und Ohnmacht satirischer Kunst (1993); Bruce Nauman, Image/Text 1966–1996, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg (1997); C. Brockhaus, Bruce Nauman, Werke aus belgischen, deutschen und niederländischen Sammlungen (2000); S. Dilleuth, Thomas Ruff. Andere Portraits (1995)

¹¹² Zur Bedingtheit des Menschen und seiner Gefühle durch die ihm auferlegten Normen der Gesellschaft, in die er hineingeboren wird in seiner grundsätzlichen Fragestellung nach wie vor klarsichtig: N. Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen (1939). »Oft genug erschien und erscheint es den Menschen so, als seien die Gebote und Verbote, durch die sie ihr Verhalten zueinander regeln, und ihnen entsprechend auch die Ängste, die sie bewegen, etwas Außer-menschliches. Je weiter man sich in die geschichtlichen Zusammenhänge vertieft, in deren Verlauf sich Verbote, wie Ängste bilden und umbilden, desto stärker drängt sich dem Nachdenkenden die Einsicht auf, die für unser Handeln ebenso, wie für das Verständnis unserer selbst nicht ohne Bedeutung ist; desto klarer zeigt sich, in welchem Maße die Ängste, die den Menschen bewegen, menschen-geschaffen sind. Sicherlich ist die Möglichkeit, Angst zu empfinden, genau wie die Möglichkeit, Lust zu empfinden, eine unwandelbare Mitgift der Menschennatur. Aber die Stärke, die Art der Struktur der Ängste, die in dem Einzelnen schwellen oder aufflammen, sie hängen niemals allein von seiner Natur ab, und, zum mindesten in differenzierteren Gesellschaften, auch niemals von der Natur, in deren Mitte er lebt; sie werden letzten Endes immer durch die Geschichte und den aktuellen Aufbau seiner Beziehungen zu anderen Menschen, durch die Struktur seiner Gesellschaft bestimmt; und sie wandeln sich mit dieser.« (zitiert nach der Ausgabe suhrkamp 1994 Bd. II 446) Vgl. auch Sennett, Verfall 2000 (wie Anm. 106); B. Kramé und U. Scheck (Hrsg.), Emotions and cultural change. Gefühle und kultureller Wandel (2007).

¹¹³ Wer in Gruppen-Diskursen Wut, Zorn oder allzu leidenschaftliche Begeisterung erkennen läßt, wird in der Regel abgemahnt. Gefühle wirken störend, haben keinen guten Ruf und sollten sich lieber dem Anstand, der maßvollen Vernunft unterwerfen. Wer seine emotionale Selbstkontrolle verliert, steht im Verdacht, nicht klar denken zu können; das Gefühl hat am Stock der Gedanken zu gehen.

Von den weit über 200.000 (!) »Links«, die man derzeit im Internet zum Stichwort »Emotionale Selbstkontrolle« findet, beschäftigen sich dabei die Mehrzahl allerdings kaum zufällig mit dem Postulat einer angeblich »emotional intelligenten« Selbstkontrolle in den Bereichen Management und Wirtschaft. Spätestens seit dem 1995 veröffentlichten Buch »Emotional Intelligence. Why it can matter more than IQ« des Psychologen und Wissenschaftsjournalisten Daniel Goleman scheint in diesen Bereichen der als »Schlüsselqualität« oder »Selbstmanagement« bezeichnete Begriff nachgerade zum Synonym für »Führungsstärke, Leistungsantrieb, Optimismus und Erfolg« geworden zu sein. (In diesem Sinn bereits R. Gerling, Die Gymnastik des Willens. Praktische Anleitung zur Erhöhung der Energie und Selbstbeherrschung. Kräftigung von Gedächtnis und Arbeitslust durch Stärkung der Willenskraft ohne fremde

Hilfe, 1902). Selbst in Computerspielen werden angeblich Trainingsmodelle zur Selbstkontrolle als »kompetenzförderlicher Faktor« vermittelt (vgl. Institut für Medienpädagogik JFF – www.jff.de).

¹¹⁴ Vgl. allein in Deutschland entsprechende Sonderforschungsprojekte etwa an den medizinischen und psychologischen Instituten der Universitäten Frankfurt am Main, Freiburg, Gießen, Heidelberg, Osnabrück, Trier, Würzburg, an der Universität des Saarlandes sowie die hier in Anm. 128 angegebene Literatur.

¹¹⁵ Vgl. z. B. P. Ekman, W. V. Friesen und P. Ellsworth, Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotionen (1972); P. Ekman und W. V. Friesen, Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues (1975); P. Ekman und E. L. Rosenberg, What the Face Reveals: Basic and Applied Studies of Spontaneous using the Facial Action Coding System (FACS) (1997); P. Ekman und R. Davidson, The Nature of Emotion: Fundamental Questions (1997); P. Ekman, J. Campos, R. J. Davidson und F. De Waals, Emotions Inside Out (2002); P. Ekman, Gefühle lesen (2004).

¹¹⁶ Umstritten bleibt allerdings, ob es sich dabei, wie Paul Ekman auf der Basis umfangreicher pankultureller Rezeptionsstudien vermutet, um ein interkulturelles Phänomen handelt. In diesem Sinn kritischer beispielsweise der Neurologe Antonio R. Damasio: »Aller Wahrscheinlichkeit nach nimmt der Einfluß von Entwicklung und Kultur auf die vorprogrammierten Mechanismen folgende Formen an: Erstens, sie prägen das, was nachher den angemessenen Auslöser einer gegebenen Emotion darstellt; zweitens, sie prägen einige Aspekte des emotionalen Ausdrucks; und drittens, sie prägen die Kognition und das Verhalten, die auf die Manifestation einer Emotion folgen.« A. R. Damasio, Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewußtseins (2000) 75. Vgl. auch M. Adam, Symbol oder Symptom? Lesbarmachungen des Gesichts, in: Löffler/Scholz (Hrsg.), Das Gesicht 2004 (wie Anm. 104) bes. 124 ff.

¹¹⁷ Entsprechende Beobachtungen finden wir bezeichnenderweise bereits im 16. Jahrhundert bei Michel de Montaigne, der im 31. Kapitel des Zweiten Buches seiner »Essais« in einer Abhandlung über den Zorn – »De la Colere« – den Zwang eines trotz heftiger innerlicher Erregung »aufgesetzten« gleichmütigen Gesichtes – »Ce masque et cette réglée apparence par le dehors« (2,31,696) – als Mangel an Aufrichtigkeit, als ein in seiner Zeit verbreitetes unlauteres Medium der Verstellung kritisiert: »car la dissimulation est de plus notables qualitez de ce siecle« (2,18,649). Vgl. C. Dutt, Montaignes Versuch über den Zorn, in: Hübsch/Kaegi (Hrsg.), Affekte 1999 (wie Anm. 41) 69 ff.

¹¹⁸ Aristoteles, Poetik, 1454b, 8 ff.

¹¹⁹ Gebauer/Wulf, Mimesis 1992 (wie Anm. 51); E. Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (2001); F. Helm, Der Code der Dinge. Die Phänomenologie der Mimesis (2002); T. Metscher, Mimesis (2003). Vgl. auch G. Pochat, Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert (1986).

¹²⁰ Besonders spektakuläre Selbstinszenierungen nach den Normen des »rechten Maßes« sind bekanntlich für Perikles, Augustus und Konstantin den Großen überliefert.

Vgl. Plutarch, Perikles 5: »[...] seine Gesinnung voll hohen Ernstes, seine erhabene Sprechweise, die sich rein erhielt von aller niedrigen und gemeinen Schmeichelei, das beherrschte Antlitz, das so selten lachte, den gelassenen Gang, den anständigen Faltenwurf des Mantels, der auch bei leidenschaftlicher Rede nicht in Unordnung geriet, den ruhigen Klang seiner Stimme und noch viele Eigenschaften dieser Art, welche überall staunende Bewunderung

erweckten. So wurde er einmal auf offenem Markt von einem unverschämten Frechling den ganzen Tag geschmäht und verlästert. Perikles hielt schweigend stand und erledigte dabei ein paar dringende Geschäfte. Gegen Abend ging er ruhig nach Hause, ständig verfolgt von dem Kerl und seinen wüsten Beschimpfungen. Als er ins Haus treten wollte – es war inzwischen ganz dunkel geworden – befahl er einem Diener, eine Laterne zu nehmen und den Menschen sicher nach Hause zu geleiten.« Nach K. Ziegler, Plutarch, Große Griechen und Römer II (1979).

Sueton, Augustus 79: »Sein Antlitz strahlte, ob er sprach oder schwieg, eine solch ruhige Heiterkeit aus, daß ein gallischer Fürst einmal seinen Landsleuten gestand, er habe den Plan gehabt, Augustus während eines Alpenübergangs in den Abgrund zu stürzen, und sich zu diesem Zweck unter dem Vorwand, ihm etwas sagen zu müssen, Zutritt zu ihm verschafft, habe dann aber sein Vorhaben nicht ausführen können, da Augustus' Anblick ihn zurückhielt und versöhnlich stimmte.« Nach A. Lambert, Sueton, Leben der Caesaren (1972).

Ammianus Marcellinus, Res gestae 16, 10, 9 ff. zu Konstantin d. Gr.: »Glückverheißende Zurufe begrüßten den Kaiser, und er erschauerte nicht bei dem Widerhall, den Berge und Ufer zurückwarfen, sondern zeigte sich so unbeweglich, wie man ihn in seinen Provinzen sah. Sooft er durch eins der hohen Tore fuhr, bückte er sich, obwohl von kleiner Statur, sonst richtete er wie mit gepanzertem Hals den leuchtenden Blick geradeaus und wandte das Gesicht weder nach rechts noch nach links. Wie ein menschliches Standbild schwankte er nicht, wenn ein Rad einen Stoß verursachte, und er spuckte nicht aus und rieb oder wischte sich nicht die Nase, und nie sah man ihn auch nur eine Hand bewegen. Freilich nahm er diese Haltung bewußt ein, doch waren dies und manches andere im diesseitigen Leben Anzeichen für eine überdurchschnittliche Selbstbeherrschung, die, wie man zu verstehen gab, ihm allein zustand.« Nach W. Seyfarth, Ammianus Marcellinus, Res gestae IV (1970). Vgl. auch W. Raack, Barbarenangst und Sklaventrauer. Emotionskontrolle als kulturelles und soziales Unterscheidungsmerkmal in der griechisch-römischen Kunst, in: Herding/Stumpfhaus (Hrsg.), Pathos 2004 (wie Anm. 61) 310 f. Zum Phänomen grundsätzlich T. Hölscher, Formen der Kunst und Formen des Lebens, in: T. Hölscher und R. Lauter (Hrsg.), Formen der Kunst und Formen des Lebens. Positionen zur Gegenwartskunst I (1995) 11 ff.

¹²¹ Enneade I, 6, 9. Nach R. Harder, Plotin, Das Schöne – Das Gute – Entstehung und Ordnung der Dinge (1986).

¹²² Der Berliner Buchhändler Nicolai berichtete in diesem Sinn: »[...] Wenn er in seinem Unterleibe oder an seinen Schenkeln Schmerzen empfand (wie dieß jedem Menschen, besonders dem der eine sitzende Lebensart führt, sehr leicht geschehen kann), so bildete er sich ein, dieß käme daher, daß er an einem marmornen oder bleiernem Bilde gerade an einer Stelle des Gesichtes arbeitete, welche mit einer gewissen Stelle der untern Theile des Körpers analog wäre. [...] Er dichtete sich, weil seine Phantasie mit Geistern angefüllt war, einen besondern Geist der Proportion. Weil ihm seine Eitelkeit einbildete, er habe über die Proportionen und deren Wirkungen ganz unerhörte neue Entdeckungen gemacht, und weil er mitten unter diesen Entdeckungen [...] im Unterleibe Schmerzen fühlte; so ließ er sich träumen, der Geist der Proportion sey neidisch auf ihn, und verursache ihm daher diese Schmerzen. Da er von einem festen Charakter war, so fasste er Muth, um diesen vermeintlich boshafte Geist zu überwinden. Er gieng darauf aus, in die Tiefe der Verhältnisse immer fester einzudringen, damit er endlich über den Geist Macht bekomme, und

nicht mehr der Geist über ihn. [...] Nun gieng er wirklich hier-nach zu Werke: er kniff sich, er schnitt Grimassen vor dem Spiegel, und glaubte die bewundernswürdigsten Wirkungen von seiner Herrschaft über die Geister zu erfahren. Er freute sich seines Systems, und beschloß, es durch Abbildung dieser grimassierenden Verhältnisse festzusetzen und auf die Nachwelt zu bringen.« Zitiert in: H. G. Behr, H. Grohmann und B. O. Hagedorn, Charakter-Köpfe. Der Fall F. X. Messerschmidt: Wie verrückt darf Kunst sein? (1983) 151 ff.

¹²³ Vgl. z. B. U. H. Peters, Physiognomik als Mittel der Psychoanalyse? Ernst Kris deutet Franz Xaver Messerschmidt, in: C. Schmöl-ders und S. Gilman (Hrsg.), Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte (2000) 262 ff. sowie M. Bückling, Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt, Ausst.-Kat. Liebieghaus Frankfurt am Main (2006).

¹²⁴ Ganz in diesem Sinn schilderte Diderot die mimischen »Formen« von David Garrick, den er für einen vorbildlichen Schauspieler hielt: »Garrick steckt seinen Kopf durch einen Türspalt, und im Laufe von vier bis fünf Sekunden verändert sich sein Gesichtsausdruck von wilder Freude über gemäßigte Freude zur Ruhe, von der Ruhe zur Überraschung, von der Überraschung zum Erstaunen, vom Erstaunen zur Trauer, von der Trauer zur Niedergeschlagenheit, von der Niedergeschlagenheit zum Schrecken, vom Schrecken zum Entsetzen, vom Entsetzen zur Verzweiflung. Von dieser letzten Stufe steigt er wieder bis an den Ausgangspunkt. Kann eine Seele all diese Gefühle empfinden und diese ganze Skala in Übereinstimmung mit dem Gesicht?« Nach Denis Diderot, Paradox über den Schauspieler (1964) 26. Der originale Text wurde in den Jahren 1770–1773 verfaßt. Vgl. mit dem Zitat auch Sennett, Verfall 2000 (wie Anm. 106) bes. 147 ff.; B. Korte, Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts, in: Benthien/Fleig/Kasten (Hrsg.), Emotionalität 2000 (wie Anm. 50) 141 ff.

¹²⁵ Vgl. J. Walsh (Hrsg.), Bill Viola The Passions, Ausst.-Kat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles – The National Gallery, London (2003).

¹²⁶ Ebd. 42 Abb. 13–14 und passim.

¹²⁷ Zitiert in P. Löffler, Intro: Krisen der Facialen Semantik, in: Löffler/Scholz (Hrsg.), Das Gesicht 2004 (wie Anm. 104) 244.

¹²⁸ Vgl. z. B. A. Oksenberg Rorty (Hrsg.), Explaining Emotions (1980); I. Craemer-Ruegenberg (Hrsg.), Pathos, Affekt, Gefühl (1981); R. Harré (Hrsg.), The Social Construction of Emotion (1986); O. H. Green, The Emotions. A Philosophical Theory (1992); H. Fink-Eitel und G. Lohmann Hinrich (Hrsg.), Zur Philosophie der Gefühle (1993); M. W. Battacchi, T. Suslow und M. Renna, Emotion und Sprache. Zur Definition der Emotion und ihren Beziehungen zu kognitiven Prozessen, dem Gedächtnis und der Sprache (1996); R. de Sousa, Die Rationalität des Gefühls (1997); C. Meier-Seethaler, Gefühl und Urteilskraft. Ein Plädoyer für die emotionale Vernunft (1998); Hübsch/Kaegi (Hrsg.), Affekte 1999 (wie Anm. 41); E. Angehrn und B. Baertschi (Hrsg.), Emotion und Vernunft (2000); A. R. Damasio, Ich fühle, also bin ich (2000); P. Goldie, The Emotions. A Philosophical Exploration (2000); P. Goldie, Understanding Emotions. Mind and Morals (2002); S. Döring und V. Mayer (Hrsg.), Die Moralität der Gefühle, Sonderband 4 der Deutschen Zeitschrift für Philosophie (2002); M. R. Bennett, P. M. Hacker u. a., Philosophical Foundations of Neuroscience (2003); A. Hatzimoysis (Hrsg.), Philosophy and the Emotions (2003); A. Stephan und H. Walter (Hrsg.), Natur und Theorie der Emotion (2004); L. C. Harlan und R. C. Solomon (Hrsg.), Thinking about Feeling. Contemporary Philosophers on

Emotions (2004); C. Demmerling, *Gefühle und Moral. Eine philosophische Analyse* (2004); A. R. Damasio, *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen* (2005). Eine übersichtliche Einführung und kritische Bewertung des Forschungsstandes sowie umfangreiche weitere Literatur finden sich bei M. Hartmann, *Gefühle. Wie die Wissenschaften sie erklären* (2005); M. Equit, *Sprachinhalt und Mimik bei der Kommunikation von Ärger* (2007).

¹²⁹ Die im 17. und 18. Jahrhundert vor allem bei Thomas Hobbes und David Hume faßbaren Umkehrungen solcher Vorstellungen haben sich nicht durchgesetzt. Letzterer plädierte in seiner 1739–1740 verfaßten Schrift ›Ein Traktat über die menschliche Natur‹ dafür, daß ganz im Gegenteil die Vernunft dem Gefühl untergeordnet sei: »Die Vernunft ist nur der Sklave der Affekte und soll es sein; sie darf niemals eine andere Funktion beanspruchen, als die, denselben zu dienen und zu gehorchen.« Zitiert in Hartmann 2005 (wie Anm. 128) 16. Vgl. M. Hampe, *Interne Komplexität und Theorie der Affekte bei Hobbes*, in: Hübsch/Kaegi (Hrsg.), *Affekte 1999* (wie Anm. 41) 77 ff.

¹³⁰ Vgl. z. B. H. Kuhn und F. Wiedmann (Hrsg.), *Das Problem der Ordnung. Sechster Deutscher Kongreß für Philosophie München 1960* (1962); E. Goffmann, *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung* (1999); G. Küppers (Hrsg.), *Chaos und Ordnung. Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft* (1996); E. Angehrn, *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos* (mit umfangreichen Literaturhinweisen); Ders., *Der Weg zur Metaphysik. Vorsokratiker. Platon. Aristoteles* (2000) bes. 69 ff. 260 ff.; J. Assmann (Hrsg.), *Die kosmologischen Reiche des Alten Orients – Mesopotamien und Ägypten*, in: E. Voegtlin, *Ordnung und Geschichte I* (2002); A. Anter, *Die Macht der Ordnung. Aspekte einer Grundkategorie des Politischen* (2004).

¹³¹ Platon, *Gorgias* 506 e–508 a. Nach K. Hülser (Hrsg.), *Platon. Sämtliche Werke II* (1991).

¹³² K. Eming, *Die Unvernunft des Begehrens. Platon über den Gegensatz von Vernunft und Affekt*, in: Hübsch/Kaegi (Hrsg.), *Af-*

fekte 1999 (wie Anm. 41) 26 ff.; Angehrn, *Der Weg zur Metaphysik 2000* (wie Anm. 130) 110 f. »Ordnung ist Maß objektiver Vollendung wie subjektiven Wohlbefindens. Das Subjekt ist Instanz der Wahrnehmung und der Herstellung von Ordnung. Es ist in ein größeres Ganzes eingefügt, in dem und über dessen Vollendung es seine eigene Erfüllung findet.« Ebd. 111.

¹³³ Ch. Meier, *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte* (1997) 158 ff.: »Die griechische Suche nach dem Maß meint zum einen kaum mehr als das Mittlere, das man anstreben soll, das den beiden Extremen des Zuviel und des Zuwenig vorzuziehen ist. Auch von ihm heißt es, es sei das Beste, und entsprechend deuten die Griechen ihre Eigenart später von ihrer geographischen Mittellage her [...]. Zum anderen jedoch geht es um spezielle Verhältnisse, die als die rechten Maße vermutet und erkannt werden. [...] Da nimmt der Tempelbau das Joch zwischen zwei Säulen zum Grundmaß, aus dem sich alle weiteren Maße durch Teilung oder Vervielfachung ergeben. Da verstehen die Musiker Oktave, Quint und Quart als Ausdruck bestimmter ausgezeichnete Zahlenrelationen, und Polyklet stellt Messungen an menschlichen Körpern an, um den ›Kanon‹ für dessen Darstellung zu gewinnen. Hippodamos entwirft Städte und Häuserblocks nach ganz bestimmten Relationen [...] – all dies und anderes zeigt, daß die Griechen damals die Ordnung der Welt in bestimmten Maßverhältnissen zu entziffern suchten, um sich danach zu richten. Das Gesetz, das rechte Maß, das hinter den Dingen wirken mußte, war relativ einfach und relativ abstrakt [...]. Indem aber die Suche nach den rechten Maßen die spezifisch griechische Gegenwehr gegen die Bedrohung durch Unordnung und Hybris war, das Mittel, untereinander nicht nur zu Ordnung, sondern auch zu Selbstbeherrschung zu gelangen, erweist sich die Abstraktionsfähigkeit ihres Denkens als Korrelat ihrer Freiheit.« Vgl. ders., *Von Athen bis Auschwitz, Betrachtungen zur Lage der Geschichte* (2002) bes. 73 ff.

¹³⁴ Platon, *Phaidon* 99 a–c. Vgl. G. Figal, *Wo sich das Handeln nicht ableiten läßt*, in: Hübsch/Kaegi (Hrsg.), *Affekte 1999* (wie Anm. 41) 187 ff.