

 WISSEN

C.H. BECK

Tonio Hölscher
**DIE GRIECHISCHE
KUNST**



Tonio Hölscher

DIE GRIECHISCHE KUNST

C.H.Beck

C.H.BECK  WISSEN

Zum Buch

Die Kultur des antiken Griechenland war stark von Bildern geprägt. Werke der Bildkunst waren fest in die zentralen Bereiche der Lebenswelt eingebunden: Sie fanden sich in den Heiligtümern und Tempeln, auf öffentlichen Plätzen und Gräbern und auf Gefäßen und Geräten, wie sie in den Wohnhäusern verwendet wurden. Diese meisterhafte Einführung stellt die Entwicklung der griechischen Kunst von der Entstehung der griechischen Stadtkultur bis in die Zeit des Hellenismus dar. Dabei zeigt sie, welche Rolle die verschiedenen Themen und Formen der Bildkunst für die griechische Kultur spielten.

Über den Autor

Tonio Hölscher ist Professor em. für Klassische Archäologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Er hatte zahlreiche Gastprofessuren in Europa und den USA inne. Zu den Schwerpunkten seiner Forschung gehören griechische und römische Staatsdenkmäler, griechische Mythenbilder und der antike Städtebau.

Inhalt

I: Bildwerke und Lebenswelt

1. Leben mit Bildern

Soziale Räume

Soziale Zeiten

Soziales Handeln

2. Das Leben der Bilder

3. Körperbilder

4. Bilderwelten

Grundthemen und historische Dynamik

Wirklichkeit und Bild

5. Verlust und Wiedergewinnung

II: Archaische Zeit

1. Ehre, Besitz und Poliskultur

Ein Neubeginn und zwei Hochkulturen als Maßstab

Epochen der kulturellen Entwicklung

2. Heiligtümer: Votivfiguren, Kultbilder, Tempelschmuck

Die Frühzeit der Polis

Tempel und Schatzhäuser

Tempel

Schatzhäuser

Kultbilder, Votivstatuen

Kultbilder

Votivstatuen

3. Grabdenkmäler

Grab und Gemeinschaft

Standbilder und Stelen

4. Festkultur und Totenkult: Bemalte Keramik

Lebenskontexte

Epochen und Orte der Produktion

Bildthemen der frühen Polis

Bildthemen der archaischen Adelskultur

5. Bildzeichen von Staat und Person: Münzen und Siegel

Münzen

Siegel

6. Formensprache, Menschenbild und Künstlertum

Früharchaisch: geometrisch – orientalisierend

Hoch- und spätarchaisch

III: Klassische Zeit

1. Griechentum, Bürgerschaft und Individuum

2. Agorai und Heiligtümer: Politische Denkmäler

3. Tempel: Mythen zwischen Ethos und Politik

4. Götterbilder: Dimensionen der Göttlichkeit

Frühe Klassik: Göttlichkeit in neuer Form

Hohe Klassik: Phidias und die Staatsgötter Athens

Späte Klassik: Praxiteles und die Götter des persönlichen Glücks

5. Menschenbilder I: Athleten und Helden

Athletenbilder zwischen Dank und Ruhm

Nackte Körper. ruhig und in Bewegung

- Polyklet und die Ideale der dorischen Aristokratie
- Lysipp und die Dynamisierung des Körpers
- 6. Menschenbilder II: Frühformen des Porträts
 - Öffentliche Bildnisehrung
 - Staatsmänner, Dichter, Philosophen
- 7. Grabreliefs: Eine Gesellschaft in der Perspektive des Todes
- 8. Festkultur und Totenkult: Bemalte Keramik
 - Formen und Entwicklungen
 - Themen und Bedeutung
- 9. Formensprache, Menschenbild und Künstlertum
 - Die ponderierte Figur
 - Künstler und Kunstauffassung

IV: Hellenistische Zeit

- 1. Herrschermacht und individuelles Leben
- 2. Monarchen: Charisma, Pathos, Einzigartigkeit
- 3. Götterbilder: Hoheit und Lebensgenuss
- 4. Mythenbilder: Schicksal und Pathos
- 5. Menschenbilder: Divergierende Rollen
 - Herrscher
 - Bürger
 - Philosophen und Dichter
- 6. Ambiente als Bild
 - Ambientales Genre
 - Dionysische Welten
- 7. Wohnhäuser: Die Entdeckung der Privatsphäre

8. Formensprache, Menschenbild und Künstlertum



Divergente Formen, Realismus und Unmittelbarkeit



Rückwendung zur ‹Klassik›



Einführende Literatur

Bildnachweis

I

Bildwerke und Lebenswelt

1. Leben mit Bildern

Die Welt der Griechen war voller Bilder. Wenn ein Besucher sich einer Stadt näherte, war die Straße z. T. über lange Strecken dicht von Gräbern mit großformatigen Bildnisstatuen und Reliefs der Verstorbenen gesäumt. Im umgebenden Territorium wie innerhalb der Stadtmauern traf er auf größere und kleinere Heiligtümer mit Kultbildern von Göttern und Heroen; die Tempel waren oft mit reichen Skulpturen in Relief geschmückt. Viele Heiligtümer bargen zahllose Bildwerke als Weihgeschenke: große Standbilder, z. T. vielfigurige Statuengruppen, Gemälde auf Holztafeln oder in Freskotechnik auf den Wänden der Gebäude, vor allem aber kleinformatige Votivfiguren aus Bronze oder Terrakotta, manchmal in die Tausende gehend. Auf der Agora standen die Bildnisstatuen früherer und gegenwärtiger Staatsmänner, aber auch Bilder von Göttern und Heroen mit politischer Bedeutung. Rathäuser und andere öffentliche Gebäude, Theater und Sportstätten waren mit Bildwerken ausgestattet. In den vornehmeren Wohnhäusern war eine Vielzahl von Gefäßen und Geräten für festliche Gelegenheiten in exuberanter Weise mit den verschiedensten Bildthemen geschmückt; später kamen dort Kleinplastiken, vereinzelt große Skulpturen, nicht zuletzt Wandgemälde hinzu. In größeren Städten wurden die Bildwerke auf öffentlichen Plätzen und in Heiligtümern zum Teil so zahlreich und dicht, dass Bewegung und Verkehr behindert wurden; dagegen gingen die Behörden bisweilen mit Regelungen und Säuberungen vor.

Die dichte Präsenz von Bildwerken in der Lebenswelt der Griechen ist aus heutiger Sicht nicht leicht zu verstehen. Zwar erleben wir gegenwärtig einen globalen Siegeszug der bildlichen

Medien, doch die Unterschiede zur Antike sind groß. Heute sind die Bilder auf individuelle Wahrnehmung in der geschlossenen Sphäre des Bildschirms ausgerichtet, während die Bildwerke in der Antike weitgehend für die kollektive Wahrnehmung in öffentlichen Räumen angelegt waren; zudem sind die Bilder der modernen Medien meist flüchtig und vergänglich, die antiken Bildwerke hingegen waren für die Dauer bestimmt.

Bis in die Neuzeit waren Bildwerke in öffentlichen Räumen eine zentrale Aufgabe der Bildenden Kunst. Seit dem 19. Jh. aber geriet öffentliche Kunst zunehmend ins Abseits der allgemeinen Wertschätzung. Individualität, Kreativität und kritische Einstellung der Kunst schienen schwer mit den Forderungen von Politik und Öffentlichkeit vereinbar zu sein. «Denkmäler sind hohl», notiert Stanislaw Jerzy Lec. Die öffentliche Kunst der Antike erscheint aus dieser Perspektive eher fremd.

Heute nehmen wir «Kunstwerke» vor allem im Museum oder im Buch wahr, als Zeugnisse historischer Stile oder Kulturen. Das sind moderne Konstrukte: Kein antikes Bildwerk wurde geschaffen, um ein Schritt in der Stilgeschichte oder ein Element der Kulturgeschichte zu sein.

In der Antike waren die Bildwerke ein Teil der Lebenswelt. Dort waren sie nicht Gegenstand exklusiver <musealer> Betrachtung, sondern bildliche Elemente neben vielen anderen Elementen der kulturellen Welt, in der die antiken Gesellschaften ihr Leben einrichteten. In diesem Sinn stellt sich für die antiken Bildwerke nicht so sehr die Frage, in welchem Sinn der Künstler sie geschaffen und die Betrachter sie verstanden haben, sondern wie die Gemeinschaft mit ihnen lebte.

Die Welt der Bilder war die Welt der Menschen. Damit kommen drei Kategorien des gesellschaftlichen Lebens ins Spiel: Raum, Zeit und Handeln.

Soziale Räume. Die Bildwerke waren für die Lebensräume bestimmt. Cicero mokiert sich über die Bewohner der hinterwäldlerischen Stadt Alabanda in Kleinasien, sie hätten auf ihrer Agora Standbilder von athletischen Siegern, in ihren Sportstätten solche von Rechtsanwältinnen aufgestellt. Umgekehrt

rühmt sich ein athenischer Patriot, in seiner Stadt ständen auf der Agora nur Bildnisse von Politikern, nicht von Athleten. Es gab also Standards, welche Bildwerke wo stehen sollten. In diesem Sinn konnten die wichtigen sozialen Räume zu Orten für spezifische Bildwerke werden: die Heiligtümer für Motivbilder, die Agora für politische Denkmäler, die Gymnasien für Standbilder der göttlichen Beschützer der Athleten, Hermes und Herakles, die Nekropolen für die Statuen und Reliefs der Verstorbenen, die Häuser für Leit-, Wunsch- und Gegenbilder der Lebensführung. Die Bildwerke erhielten an den verschiedenen Orten ihre aktuelle Bedeutung und gaben umgekehrt den Orten einen spezifischen Sinn.

Soziale Zeiten. Die Bildwerke waren auf soziale Situationen ausgerichtet. Der Krieg der Griechen gegen die Perser wurde 472 v. Chr. von Aischylos beim Fest des Dionysos in der Tragödie «Die Perser» als ein Konflikt von hohem religiösen Ethos auf die Bühne gebracht. Zur selben Zeit waren bei den Symposien bemalte Gefäße in Gebrauch, auf denen die griechischen Siege gegen die orientalischen Feinde in krasser, z. T. obszöner Diffamierung dargestellt waren und zur Unterhaltung der Zecher dienten. Dagegen wurden einige Jahrzehnte später auf dem Fries des Tempels der Athena Nike dieselben Kämpfe als patriotische Ruhmestat gegen einen großen Gegner stilisiert. Götterfest, Trinkgelage und Heiligtum waren Situationen, in denen unterschiedliche Diskurse über die zentralen Themen der Gemeinschaft geführt wurden.

Soziales Handeln. Der Umgang der Menschen mit den Bildwerken vollzog sich teils in spontanen, teils in regelhaften Handlungen. Die Bildwerke wurden Gegenstand von sinnstiftenden Ritualen der Aufstellung, Pflege und kultischen Verehrung, von politischen und gesellschaftlichen Wertsetzungen, schließlich auch von affektiven Handlungen der Verehrung, Bewunderung und Liebe wie auch des Hasses. Die Bilderwelt war ein Teil der Lebenswelt.

Hier liegt das Ziel dieses Buches: die griechischen Bildwerke in den Räumen, Situationen und Handlungen der antiken Lebenswelt darzustellen.

2. Das Leben der Bilder

Was war ein Bild in dieser Kultur? Was leisteten die Bildwerke für die Gesellschaften Griechenlands?

Griechischen Bildwerken ist eine erstaunliche ‹objektive› Lebendigkeit eigen. Die Kultbilder der Götter in den Tempeln wurden in Prozessionen herumgetragen, an Flüssen gewaschen, danach gesalbt, mit Kleidern und Schmuck ausgestattet, als wären sie die Gottheit selbst. Man erzählte von Götterbildern, dass sie den Kopf bewegten, weinten oder Blut schwitzten und dadurch ihren Willen kundtaten oder die Zukunft zu erkennen gaben. Eine Statue der Athena kann mit geschwungener Lanze die Schlechten bedrohen und die Frommen schützen. Standbilder von Göttern und Heroen können von Krankheit heilen und Seuchen abwenden.

Ähnlich ‹lebendig› waren die Bilder von Menschen. Von einem gewissen Theagenes von Thasos wird berichtet, nach seinem Tod habe ein persönlicher Feind zur Rache an ihm seine bronzene Bildnisstatue auf der Agora ausgepeitscht – bis das Bildnis sich wehrte, auf ihn fiel und ihn erschlug. Seine Kinder klagten daraufhin das Standbild des Mordes an, bekamen Recht, und die Thasier warfen das Bildwerk zur Strafe ins Meer. Bald kam es zu einer Missernte, man fragte beim Orakel von Delphi an und bekam zur Antwort, die Stadt solle alle Exilierten zurückholen. Das tat man, aber die Missernte wiederholte sich. Auf eine zweite Anfrage hin sagte das Orakel, man habe Theagenes vergessen. Daraufhin fischten sie das Standbild aus dem Meer und stellten es wieder auf der Agora auf. Im Bild verehrten sie Theagenes noch jahrhundertlang mit Opfern, wofür er sich mit realen Wunderheilungen erkenntlich zeigte.

Gelegentlich wurden Bildwerke eigens hergestellt, um einen direkten Umgang mit den dargestellten Personen möglich zu machen. In Kyrene schrieb etwa ein Gesetz denjenigen, die einen Verbannten aus einer anderen Stadt aufnehmen wollten, vor, sie müssten sich mit den Verbannenden aussöhnen, indem sie Bilder von ihnen herstellten und sie mit Speisen und Getränken bewirteten.

All dies sind nicht Relikte prähistorischer Magie, sondern Vorstellungen und Praktiken aus Zeiten ausgeprägter Rationalität. Man war sich auch immer bewusst, dass die Bildwerke menschliche Artefakte waren. Ihr Material wird im gleichen Zug wie ihre Lebendigkeit hervorgehoben. So verkündet die Inschrift einer archaischen Grabstatue: «Dies ist das Grabmal der Phrasikleia», und zugleich: «Ich [d.h. die im Bild dargestellte Verstorbene] werde immer [unverheiratetes] Mädchen genannt werden». Künstliche Herstellung und Lebendigkeit stehen nicht im Widerspruch, sondern steigern sich gegenseitig.

Die Bildwerke der Antike machten in diesem Sinn die dargestellten Wesen und Gegenstände «präsent». Das war eine zentrale gesellschaftliche Aufgabe. Im Bild konnten Mächte und Gestalten in die Lebenswelt hereingeholt werden, die *in corpore* nicht gegenwärtig sein konnten. Der ontologische Status des Bildes ist: Gestalten zu «re-präsentieren», ihnen gegen die Distanz von Raum und Zeit, gegen Vergänglichkeit und Abwesenheit ein Hier und ein Jetzt zu sichern. Das Bild teilt nicht so sehr eine Botschaft mit, sondern «ist da». Es stellt Personen und Vorgänge aus räumlicher und zeitlicher Entfernung in die Lebenswelt hinein, damit die Menschen mit ihnen umgehen können. Die Bilder der Götter und Heroen, der Toten aus der Vergangenheit und der Großen der Gegenwart bildeten eine ideale Gemeinschaft, in der die Lebenden ihre Orientierung fanden.

3. Körperbilder

Die griechische Bildkunst ist eine Kunst von Körpern. Überraschend häufig sind sie nackt, vielfach auch körperbetonend bekleidet, meist ideal, schön und jung, seltener realistisch, hässlich und alt, oft von betörender Sinnlichkeit. Die Rundskulptur ist naturgemäß auf einzelne Gestalten orientiert. Doch auch alle anderen Gattungen, Reliefskulptur, Wand- und Tafelgemälde, Vasenmalerei, stellen die menschliche Gestalt stark in den Vordergrund. «Umwelt», Landschaft und Ambiente spielen demgegenüber eine untergeordnete Rolle.

Diese Hervorhebung der einzelnen Figur und ihrer körperlichen Erscheinung ist tief in der gesellschaftlichen Anthropologie und den kulturellen Praktiken der Griechen verwurzelt. Die autonomen griechischen Stadtstaaten förderten Gesellschaftsformen, in denen alle wesentlichen Angelegenheiten *face to face*, in körperlicher Präsenz miteinander ausgetragen wurden: Es war eine Kultur des «unmittelbaren Handelns». Nach Aristoteles sollte eine ideale Stadt so angelegt werden, dass alle Bewohner einander kannten und jeder die Stimme des Herolds hören konnte. Da es in diesen Staatswesen kaum feste Positionen mächtiger Herrscher oder Priester gab, sondern grundsätzliche politische Gleichheit unter den Mitgliedern der Gemeinschaft oder zumindest ihrer führenden Schichten herrschte, kam sehr viel auf überzeugendes persönliches Auftreten an: auf die Kraft und den Witz des Geistes und des Wortes, aber auch auf die brillante körperliche Erscheinung. Ebenfalls hohe physische Qualitäten waren im Krieg gefordert, der das Privileg der oberen und mittleren Schichten darstellte und stark auf die Bewährung von Tugenden der Männlichkeit im unmittelbaren Kampf Mann gegen Mann angelegt war.

Die zentrale Institution dieser elitären Ethik war das Gymnasion, die Stätte athletischer Übungen und Wettkämpfe. Dort trainierte die männliche Jugend den Körper zu Kraft und Schönheit, dort wurden aber auch die homoerotischen Beziehungen zu älteren Männern angeknüpft, die für die Einführung der Jungen in die Lebensformen der erwachsenen Bürger entscheidende Bedeutung hatten. *Kalos kai agathos*, «schön und tüchtig»: In diesem Ideal fielen Schönheit der Erscheinung, Kraft und Beweglichkeit des Körpers, ein kompetitives Leistungsethos und normengerechte Gesinnung zusammen. Der Höhepunkt dieser Praxis waren die Wettspiele an den städtischen Götterfesten und vor allem an den großen gesamtgriechischen Festen in Olympia, Delphi, Isthmia und Nemea.

Als entscheidender Schritt zu dieser Kultur der Athletik wird der früh eingeführte Brauch des Ablegens der Kleider gewertet. Seither wurden Training und Wettkämpfe nackt ausgetragen. Der «reine» Körper, ohne Ausstattung mit Kleidung oder Bewaffnung, war die Grundlage des gesellschaftlichen Rangs: Ihm galt die Ausbildung zu

den Fähigkeiten des Kriegers wie des Bürgers in den Gymnasien. In manchen Städten wurden die jungen Männer beim Übergang vom Jugendlichen zum erwachsenen Vollbürger einem Ritus des «Ausziehens» unterzogen, bei dem ihr Körper geprüft wurde. Der schöne Körper als Inkarnation der höchsten physischen und ethischen Werte war allgegenwärtig. Er war ein zentrales Element der griechischen Kultur.

In der Bildkunst Griechenlands wird der Blick durch alle Epochen mit Nachdruck auf nackte Körper gerichtet. Bei den vielen Darstellungen aus dem Bereich der Athletik ist das zunächst als Wiedergabe der Wirklichkeit verständlich. Doch darüber hinaus erscheinen Männer mit nackten oder teilnackten Körpern in vielen anderen Szenen, in denen in Wirklichkeit volle Bekleidung vorauszusetzen ist, etwa siegreiche oder gefallene Krieger, Jäger, Teilnehmer am Symposion, sogar Handwerker, Diener und Sklaven. Am erstaunlichsten aber: Die Angehörigen der Oberschicht werden in den Standbildern auf ihren Gräbern, die Staatsmänner und Herrscher in ihren öffentlichen Ehrenbildnissen zum Teil mit nacktem Körper dargestellt. Wie ist das zu verstehen?

Die Deutung der nackten Körper in der antiken Kunst ist vielfach stark durch den Begriff der «idealen» oder «heroischen» Nacktheit geprägt. Dies ist aber ein neuzeitliches Konzept. In der Antike diente die Darstellung von Nacktheit nicht der idealisierenden Erhöhung über die Wirklichkeit hinaus, sondern hatte eine grundsätzlichere, anthropologische Bedeutung: Der Körper wird in den Bildwerken als essentieller Leistungsträger des Menschen und seiner Handlungen herausgestellt. Das gilt für die Darstellung von Überlegenheit, Sieg und Kraft ebenso wie von Unterlegenheit, Leid und Tod. Daneben aber können immer auch andere Qualitäten hervorgehoben werden: mit Kleidung, Rüstung, Abzeichen und Geräten. So wurden Krieger in der Kraft und Beweglichkeit ihrer trainierten nackten Körper, nur mit Helm und Lanze dargestellt, um ihre physische Leistungsfähigkeit hervorzuheben, ebenso aber auch im Glanz einer vollen Rüstung, die ihren hohen sozialen Status anzeigte. Es ist eine Bildsprache, die viele Optionen bot: Die Wahl hing davon ab, welche Aussagen gemacht werden sollten.