

Schön versus hässlich. Zur Stigmatisierung des Fremden in der Klassischen Antike

CATERINA MADERNA

Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg

Zusammenfassung

Im folgenden Beitrag soll in einer Perspektive auf die Bildmedien der griechischen und römischen Antike dem Phänomen nachgegangen werden, dass dort die Angehörigen einiger ferner Ethnien dezidiert als hässliche Fremde geschildert wurden. Dabei ist einerseits die in der bildenden Kunst beider Kulturen zu diesem Zweck entwickelte Formensprache entsprechender Darstellungen interessant, andererseits stellt sich die Frage nach den Ursachen eines solchen Bedürfnisses sowie dem Nutzen dieser Praxis. Umso mehr, als gerade in der sogenannten Klassischen Antike das Cliché „Schön ist auch Gut/Hässlich ist auch Böse“ geboren wurde, welches noch bis in unsere heutige Gegenwart ausstrahlt, wie ein Ausblick beleuchten wird.

1 Prämisse

Angesichts dessen, dass sich schon in den antiken Kulturen Griechenlands und Roms bereits all diejenigen ganz unterschiedlichen Ebenen, Formen und Bewertungen von als fremd empfundenen Anderen fassen lassen, wie sie auch noch gegenwärtig zwischen Faszination, Neugier, Anziehung, Bewunderung, Respekt und bereichernden Adaptationen auf der einen, aber auch Furcht, Verachtung und

Abwehr bis hin zur unerbittlichen Bekämpfung auf der anderen Seite oszillieren, werden sich die folgenden Überlegungen zur Visualisierung von stigmatisierten Fremden in den Bildmedien der sogenannten Klassischen Antike tatsächlich nur mit einem einzigen Aspekt des an sich erheblich komplexeren und vielschichtigeren Themas „Fremdheit“ beschäftigen. Eine sehr spezifische Perspektive, welche sich allerdings gerade in einem Band, der um das weite Feld des Begriffs der „Schönheit“ kreist, fast schon aufdrängt. Definierte doch wohl keine andere antike Kultur so sehr wie die griechische ihre eigene Identität im Leitbild einer in literarischen wie bildlichen Medien meist voller Pathos gepriesenen körperlichen Schönheit, welches alle politischen und gesellschaftlichen Veränderungen konstant überdauerte. Einer allerdings nicht zwangsläufig von der Natur gegebenen, sondern von den Subjekten selbst hervorgebrachten und inszenierten Schönheit, der man über alle Jahrhunderte und alle Ideologien hinweg die größte Überzeugungskraft beimaß (Hölscher 2010). Einem gefeierten „Mehr an Kulturqualität“, auf dem nach der Definition von Max Weber (1956, p. 586) die Qualifikation einer letztendlich stets elitären Schicht beruht.

2 Schöne Physiognomie und sozialer Status

Sucht man nach den ältesten Darstellungen deutlich gekennzeichneter Fremder in den Bildmedien des griechischen Mutterlandes, so sind es bemerkenswerterweise Äthiopier oder Nubier, welche in der Vasenmalerei Attikas schon bald nach der Mitte des 6. Jahrhunderts vor unserer Zeit (abgekürzt: " Jh. v. u. Z.") auffallen. Da die frühesten Kontakte der Griechen mit Afrikanern auf ihre zahlreichen Reisen nach Ägypten zurückgehen dürften, waren ihnen dort, in dieser grundsätzlich bewunderten und wegen ihres hohen Alters, ihres Reichtums und ihrer Weisheit stets hoch geachteten Kultur, die schwarzhäutigen Bewohner des Landes nahezu ausnahmslos als Sklaven begegnet, welche, als ursprüngliche Kriegsgefangene auf zahlreichen speziell dafür eingerichteten Märkten verkauft, in der Folge zunächst unter Zwang, nach mehreren Generationen dann zum Teil aber auch ansässig gemacht, entweder mehr oder weniger freiwillig als Söldner dienen, oder die schwersten körperlichen Arbeiten verrichten mussten. Entsprechend wurden die derart nachhaltig als Unfreie wahrgenommenen schwarzen Afrikaner – welche den Griechen mithin nahezu stets als Abkömmlinge von Ethnien begegneten, denen dasjenige fehlte, was für sie selbst das höchste Gut bedeutete, nämlich das Leitbild

eines Lebens in würdevoller Freiheit – in dieser Rolle denn auch am geläufigsten als *douloi* (Abhängige) im Gegensatz zu *eleutheroi* (Freie) bezeichnet, zumal der Terminus ‚Sklave‘ im Altgriechischen keine Entsprechung hatte.

Vor dieser Folie überrascht es dann kaum, dass man sich den mythischen und als Sohn der personifizierten Morgenröte Eos sogar halbgöttlichen König der Äthiopier Memnon – welcher im legendären Krieg um Troia als Neffe des Priamos auf der Seite der Trojaner kämpfte, bis er dort von Achill getötet wurde (Abb. 1) – im Gegensatz zu seinen Untertanen denn auch meist hellhäutig vorstellte. Entsprechend wurde seine Gestalt im Bild einer schwarzfigurigen, um 540/30 v. u. Z. angefertigten Amphora (Abb. 2) von derjenigen aristokratischer griechischer Krieger in keiner Weise unterschieden, wohingegen man zwei seiner ihm untergebenen Knappen mit krausem Haar, kurzen, jedoch sichtlich breiten, prononciert vorspringenden Stupsnasen sowie akzentuiert vollen Lippen unmissverständlich als fremde Angehörige ihrer fernen Ethnie charakterisierte. Auch wenn die Gesichter



Abbildung 1: Eos, die personifizierte Göttin der Morgenröte, birgt ihren im troianischen Krieg gefallenen Sohn Memnon, König der Äthiopier. Innenbild einer attisch rotfigurigen Schale (Kylix), 490–485 v. u. Z., Paris, Louvre G 115. Quelle: P. E. Arias-M. Hirmer, Tausend Jahre Griechische Vasenkunst (München 1960) Taf. 145.

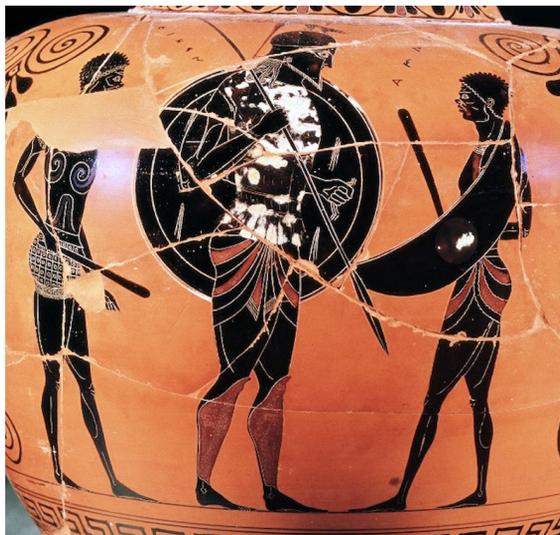


Abbildung 2: Der legendäre König der Äthiopier Memnon mit zwei seiner Knappen. Attisch schwarzfigurige Amphora, um 540/30 v. u. Z., London, British Museum, Inv. 1849,0518.10. Quelle: Courtesy of the British Museum.

der beiden Äthiopier damit zweifellos in keiner Weise dem zeitgenössischen griechischen Schönheitsideal entsprachen, mag dieser inszenierte Kontrast hier jedoch noch nicht darauf gezielt haben, primär die ihnen angeborne Physiognomie als hässlich abzuwerten, da seit dieser Zeit auch sonst eine deutlich zunehmende und sichtlich neugierige Faszination griechischer Künstler und ihrer Auftraggeber an exotischer Fremdheit festzustellen ist. In Bezug auf die inhaltliche Bewertung der Szene gewichtiger ist deshalb eher der habituelle Gegensatz der Figuren. Trat der herrscherliche Memnon doch mit der außerordentlich prächtigen und kostbaren Ausrüstung eines griechischen Hopliten auf, während man den Mitgliedern seiner Truppe lediglich simple, in griechischer Perspektive nachgerade primitive Holzkeulen als Angriffswaffen zugestand, welche im Besonderen zu der langen edlen Lanze ihres Königs ein eklatantes Gegenbild darstellten.

Manifestiert sich allein schon in diesem Detail, dass die explizite ethnische Kennzeichnung der beiden Äthiopier als Fremde demnach vor allem mit der Absicht zusammenfiel, deren sozial minderwertiger Stellung Ausdruck zu verleihen, so erwies sich diese mithin schon früh fassbare bildstrategische Praxis dann auch

für die Zukunft als wegweisend. Umso mehr, als sich im 5. Jh. v. u. Z. tatsächlich im Besonderen die demokratischen Gesellschaften des griechischen Mutterlandes selbst eine rigide Ausbeutung von Sklaven zu Eigen gemacht hatten. Ein von der älteren Forschung gern vernachlässigter, gerade in den letzten drei Jahrzehnten jedoch zum Gegenstand intensiver Untersuchungen avancierter Tatbestand, der wesentlich seinen Teil dazu beigetragen haben wird, dass im 4. Jh. v. u. Z. schließlich im Besonderen Aristoteles sein bekanntes Konzept eines ‚von der Natur vorgesehenen‘ Sklaventums entwickelte, welches auf der Vorstellung basierte, dass einige Menschen lediglich als die besten, da immerhin „beseelten Werkzeuge“ geboren worden seien, da sie keine Merkmale eines vernünftig planenden Geistes besäßen und ihre Vollendung allein im Gebrauch ihrer Körperkräfte fänden. (Nikomachische Ethik 1161b. Vgl. auch Politiká 1254b 15–25). Eine Auffassung, die in ähnlicher Form allerdings auch von zahlreichen anderen Vertretern der intellektuellen Eliten vertreten wurde und die dann noch weit in die Nachantike ausstrahlen sollte.

Selbstverständlich wird sich nur ein kleinerer Teil ausgesucht gebildeter Mitglieder der griechischen Gesellschaften mit den philosophischen Diskursen ihrer Philosophen auseinandergesetzt haben. Gleichwohl spiegeln sich entsprechende Perspektiven kaum zufällig dann auch in Bildern wider, welche in deren breiterem Bürgertum kursierten. So vor allem in den sogenannten Alltagsdarstellungen auf griechischen Vasen, bei denen es sich allerdings keineswegs um dokumentarische Stills der realen, sondern vielmehr um Konstruktionen einer weitgehend idealisierten eigenen Lebenswelt handelte. In diesem Sinn konnte man auf einer wohl noch im ersten Viertel des 5. Jhs. v. u. Z. verzierten Amphora (Abb. 3 a–b) betrachten, wie ein kleiner afrikanischer Sklave, in sichtlich ehrfürchtigem Abstand hinter seinem großen vornehmen alten Besitzer herlaufend, dessen Einkaufslasten schleppte, und auch sonst begegneten Menschen mit pointiert fremdländisch geschilderten Zügen zu allermeist als Diener oder Handlanger ihnen übergeordneter Herren und Herrinnen.

Darüber hinaus wird evident, dass die bildende Kunst in solchen Kontexten einen hohen, beziehungsweise niedrigen gesellschaftlichen Rang jetzt tatsächlich auch intentional in einen entsprechend akzentuiert inszenierten Kontrast von ‚schön versus hässlich‘ kleidete, wie es eindrücklich an der Gegenüberstellung der im Profil wiedergegebenen Köpfe einer Herrin und ihrer Sklavin abzulesen ist, welche auf einem für den Totenkult angefertigten Gefäß der Jahre von 450 bis

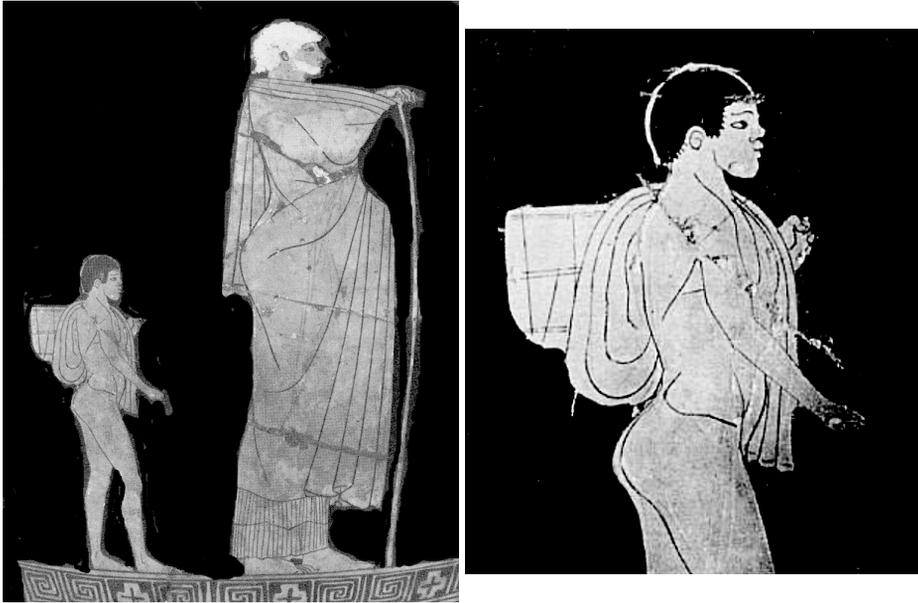


Abbildung 3: Ein alter Herr mit seinem Sklaven. Attisch rotfigurige Amphora, 1. Viertel 5. Jh. v. u. Z., Kopenhagen, National Museum, Inv. Chr. VIII 320. Quelle: F. M. Snowden, *The Image of the Black in Western Art* (Cambridge, Mass. 1976) S. 165 Abb. 198.

440 v. u. Z. ein Familiengrab schmückten (Abb. 4 a–b). Ist jene, dem Schönheitsideal ihrer Zeit entsprechend, doch mit großen, unter zart geschwungenen Brauen weit geöffneten Augen, einer auffallend geraden, linear in die Stirn übergehenden Nase, einem fein geschwungenen Mund mit einer etwas sinnlicher gewölbten Unterlippe, einem markant gerundeten Kinn sowie zu einem eleganten Knoten verschlungenen lang gelockten Haar geschildert worden, wohingegen diese, vielleicht ein kleine Maurin, eine prononciert vorspringende breite Stupsnase, einen mit uniform dicken Lippen deutlich grober gezeichneten Mund, erheblich dichtere und dadurch streng wirkende Brauen sowie das für Sklavinnen typische unfrisiert kurz geschnittene Haar zur Schau trägt.

Dass es in solchen Antithesen zudem keineswegs nur darum ging, auf einer eher vordergründigen und simplen Ebene griechische Schönheit gegen fremdländische Hässlichkeit auszuspielen, sondern wir hier vielmehr auf dezidiert visualisierte Proklamationen eben desjenigen ‚Mehr an Kulturqualität‘ treffen, von dem ein-



Abbildung 4: Herrin und Sklavin bei der Grabpflege. Attisch weißgrundiges Grabgefäß (Lekythos), um 450/40 v. u. Z., Berlin, SMPK, Antikensammlungen, Inv. VI.3291. Quelle: bpk/ Antikensammlung, SMB.

gangs die Rede war, wird angesichts dessen offenkundig, dass selbst eine faktische Hierarchie, die sich rasch auch innerhalb des Kreises der Sklaven herausbildete, in diesen ideologisch konstruierten Bildstrategien manifest wurde. Denn bei den Betroffenen hing die Eigenerfahrung ihres Sklavenstatus, ganz ebenso wie seit dem 3. Jh. v. u. Z. dann auch in der römischen Kultur, sehr wesentlich von der Position ab, in welcher sie sich befanden, das heißt von der Kategorie der Arbeit, welche sie zu verrichten hatten. So konnten sich diejenigen von ihnen, die in den Haushalten als unmittelbare DienerInnen und BetreuerInnen ihrer Herrschaften tätig waren, in solchen Nahverhältnissen durchaus auch deren Zuneigung erwerben und, wenngleich ohne jeglichen autonomen Rechtsstatus, ein erträgliches Leben führen.

Dies galt hingegen nicht für ihre Leidensgenossen, welche gleichsam den Bodensatz der ‚Sklavenpyramide‘ bildeten – für die Arbeiter in der Feld- und Landwirtschaft, vor allem aber für jene, die zu dem extrem harten und regelrecht berüchtigten, da immer wieder zahlreiche Todesopfer fordernden, Bergbau gezwungenen wurden. Eine Rangfolge, welcher die Bildmedien der Klassischen Antike damit begegneten, dass sie die letztgenannten einfach weitgehend, beziehungsweise völlig, ignorierten, während die privilegierten Hausklaven und -sklavinnen zumindest



Abbildung 5: Herrin und Sklavin. Attisches Grabrelief, um 370/60 v. u. Z., Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 726. Quelle: Foto S. Soffer.

als Entourage ihrer Käuferschicht zur Darstellung kamen. In welchem Ausmaß sich eine größere oder geringere Wertschätzung ihres Besitzes hier dann allerdings tatsächlich in der Stereotype ‚Schön = Verstand/Hässlich=Unverstand‘ im eigentlichen Sinn des Wortes verkörperte, wird auf exemplarische Weise evident, wenn man die Ikonographie eines attischen Grabreliefs aus dem frühen 4. Jh. v. u. Z. (Abb. 5) mit einer in der darauffolgenden hellenistischen Epoche angefertigten und im ägyptischen Memphis gefundenen Bronzestatuette eines jungen gefesselten Sklaven (Abb. 6) vergleicht: Hier sitzt eine verstorbene vornehme Dame in sich versunken auf einem fein gedrechselten Stuhl mit Fußschemel, während eine vor ihr stehende junge Dienerin ihr aufgeklapptes Schmuckkästchen für sie bereit hält.

Wie ihre Herrin elegant in einen Chiton mit darüber liegendem Mantel gekleidet, ist diese mit jener augenscheinlich auch emotional verbundene Dienerin in keiner Weise weniger schön und nur dadurch überhaupt als Sklavin zu erkennen, dass ihr Haar kurz geschnitten ist, während die lang gewellten Strähnen der Verstorbenen in einer weich eingerollten Frisur deren Kopf umschließen. Dort begegnen wir hingegen einem jungen Afrikaner, der nicht nur mit einer breiten und extrem flachgedrückten Nase, nachgerade riesig aufgeworfenen wulstigen Lippen sowie unregelmäßig bewegtem Gesichtskinnat geschildert wurde, sondern auch durch die in sich verzogenen Pose seines sichtlich untrainierten Körpers – und zwar keineswegs nur in der Folge seiner im Rücken fixierten Hände – wie die hässliche Karikatur des Entwurfs einer schönen griechischen Athletenstatue anmutet.



Abbildung 6: Bronzestatue eines Afrikaners mit gefesselten Händen. 2–1. Jh. v. u. Z., Paris, Louvre, Inv. Br. 361. Quelle: Foto S. Soffer.

3 Hässliche Emotionen in den Bildmedien Griechenlands

Seit der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. u. Z. lässt sich in den griechischen Bildmedien darüber hinaus die Praxis fassen, einige Fremde nicht nur physiognomisch, das heißt in ihren rein äußerlichen Zügen, als Angehörige anderer Ethnien zu kennzeichnen, sondern auch deren Charaktereigenschaften mithilfe einer sich allmählich herausbildenden Grammatik mimischer Zeichen zu schildern. Eine Strategie, welche sich kaum zufällig wiederum besonders eindrücklich zunächst bei den Darstellungen der Äthiopier oder Nubier im Rahmen einer außerordentlich prächtigen Keramikgattung plastisch gestalteter Figurengefäße bemerkbar macht. So fallen bei einem im Ausgang dieses Jahrhunderts entstandenen Kopfgefäß (Abb. 7) neben der mit nachgerade riesigen wulstigen und leicht geöffneten Lippen sichtlich überpointiert geschilderten exotischen Physiognomie des Afrikaners eine Vielzahl strahlenförmig gebündelter Krähenfüße an dessen äußeren Augenwinkeln sowie drei von der Nasenwurzel zu beiden Seiten ausschwingende, tief in den Ton eingeritzte Falten auf. Angesichts der dazu eigentlich im Widerspruch

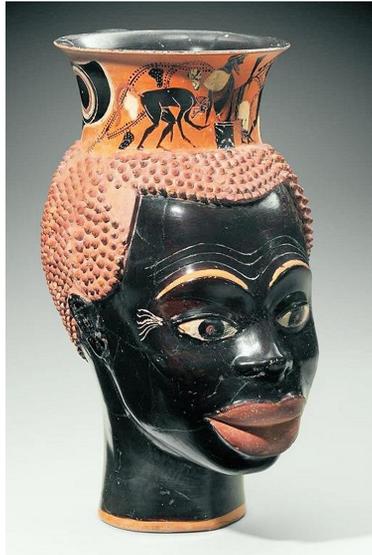


Abbildung 7: Attisches Kopfgefäß mit dem Bild eines Afrikaners. Um 510 v. u. Z., Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00.332. Quelle: mfa.org/mfaimages



Abbildung 8: Attisches Kopffäß mit dem Bild einer Afrikanerin. Um 510 v. u. Z., Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IV 3714. Quelle: KHM-Museumsverband.

stehenden völligen Reglosigkeit des Gesichtes ganz und gar zeichenhaft in die schimmernde Glätte seines übrigen Inkarnates eingetragene mimische Marker, welche augenscheinlich das Ziel verfolgten, etwas über die Fragwürdigkeit seiner Persönlichkeit auszusagen. Entsprechend ist denn auch der zum eigentlichen Trinken bestimmte Kelch, der auf der Kalotte seines Kopfes aufsitzt, sicher nicht nur aufgrund der Funktion, welche derart luxuriöse Requisiten des edlen griechischen Symposions zu erfüllen hatten, mit zwei im Rausch neben Dionysos in körperlichem wie emotionalem Kontrollverlust torkelnden Silenen verziert, welche mithin zwangsläufig in eine assoziative Beziehung zu ihm gesetzt wurden.

In der grundsätzlich gleichen Intention, wenn auch mithilfe eines anderen Markers operierten die Hersteller eines Gefäßes der gleichen Zeit (Abb. 8), indem sie den Mund einer Äthiopierin derart weit geöffnet schilderten, dass man zwischen deren wulstigen Lippen ihre Zähne – in einem ursprünglich noch erheblich strahlenderem Weiß zu ihrer dunklen Haut kontrastierend – hervorblecken sah. Ein stark hervorstechendes und in den Gesellschaften Griechenlands und Roms ausschließlich negativ konnotiertes mimisches Zeichen, welches bald darauf auch in denjenigen spektakulären Keramiken zum Einsatz kam, die aus der Werkstatt eines frühklassischen attischen Meisters namens Sotades stammten (Abb. 9 a–b).



Abbildung 9: Kleiner Afrikaner in den tödlichen Fängen eines Krokodils. Attisches Figurengefäß aus der Werkstatt des Sotades, um 460 v. u. Z., Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 98.881. Quelle: mfa.org/mfaimages.

Produzierte man dort doch unter anderem Figurenvasen, die zur Erheiterung ihrer Besitzer und deren Gäste winzig kleine Afrikaner schilderten, welche auf drastische Weise in die tödlichen Fänge eines Nil-Krokodils geraten waren. Ein Sujet, welches deshalb auch für den gegenwärtigen Betrachter einer gewissen Komik nicht entbehrt, weil sein entwerfender Meister selbst offenbar nie ein wirkliches Krokodil zu sehen bekommen hatte und das furchterregende fremde Raubtier in der Folge auf vertrackte Weise mit einigen Zügen des heimischen Delphins ausstattete.

Ungeachtet dessen ergötzte sich der antike Symposiast aber zweifellos vor allem an dem eigentlichen Drama der Handlung, da die schwarzhäutigen Exoten stets in einem aussichtslosen Kampf bereits auf ein Knie gesunken und von den Pranken des aufgerichteten Untiers fest umklammert geschildert wurden. Nicht genug damit hatte das Krokodil bereits den rechten Arm seines Opfers mit festem Biss gepackt, weswegen es in panischem Schrecken Augen und Mund weit aufriß, wobei nicht zuletzt die ursprünglich erheblich stärker als in ihrem heutigen Zustand leuchtenden Farben dieser Keramiken einen nicht unerheblichen Teil dazu

beitragen, die Drastik des Geschehens noch zusätzlich zu steigern: Die Augäpfel der kleinen Afrikaner quollen weiß aus ihren Höhlen; ihre Zähne blitzten strahlend aus volllippigen roten Mündern hervor; Haare, Brauen und Wimpern hoben sich braun von deren schwarzer Hautfarbe ab und auf dem hier abgebildeten Exemplar haben sich zudem Reste der grünen Färbung sowie der dunklen Schuppung des ‚Delphin-Krokodils‘ erhalten, von dessen einst rot gerahmtem Maul sich seinerseits eine weiße, gefährlich zugespitzte Zahnreihe abgrenzte. Sorgte ein solcher Untergang dieser Miniatur-Exoten, welcher sich ja in denkbar eklatanter Weise vom griechischen Ideal eines ‚*thanatos kalos*‘ – also eines edlen und schönen Todes auf dem Schlachtfeld – unterschied, bei den zum gemeinschaftlichen Gelage versammelten Symposiasten für Heiterkeit, so passten dazu schließlich auch hier die malerischen Verzerrungen der zugehörigen Trinkkelche, welche wiederum zu allermeist betrunkene Silene und Satyrn mit den für sie typischen, im Rausch unelegant ausfahrenden, torkelnden Bewegungen sowie oft noch lüstern erigierten Geschlechtsteilen schilderten und zu einer assoziativen Verknüpfung des unglücklichen, gleichermaßen unzivilisiert geschilderten, kleinen Kerls mit diesen wilden, halb-tierischen Trabanten des Dionysos anregten.

Konnte man die drastische Mimik der Winzlinge hier immerhin noch als situativ gesteigerte Ausdrucksformen ihrer aussichtslosen Lage und ihres schmerzhaften Untergangs verstehen, so war ein derart narrativer Kontext für die zuvor erwähnten, völlig in sich ruhenden Köpfe ihrer Volksgenossen allerdings überhaupt nicht gegeben, so dass deren Zähne scheinbar ganz unmotiviert flitschten. Eine auch später immer wieder zu beobachtende Praxis, welche sehr wesentlich dazu beitrug, dass man derartige Signale fragwürdiger Affekte als eben genuine, das heißt grundsätzlich eingeborene, Wesenszüge fremder Ethnien wahrnahm. Und dass es speziell bei den Afrikanern dabei um deren assoziative Angleichung an das wilde und in jeder Beziehung grobe Gefolge des Dionysos ging, findet auch darin eine Bestätigung, dass der genau gleiche Marker bei zeitlich parallel produzierten Kopfgefäßen ebenso für die Charakterisierungen von Silenen und Satyrn verwendet wurde. Eine zweifellos bewusst inszenierte Analogie, für deren unmissverständliche Vermittlung man bei einem um 470/60 v. u. Z. angefertigten Exemplar der sogenannten Doppelkopfgefäße (Abb. 10) – welche zwei unterschiedliche, einander janusförmig gegenübergestellte Köpfe rücklings miteinander verschmelzen ließen – das Gesicht des Äthiopiens dann sogar mit einem abstehenden weißen



Abbildung 10: Gesichter eines Silens und eines Äthiopers. Attisches Doppelkopfgefäß, um 470/60 v. u. Z., Cleveland, Museum of Art, Inv. 1979.69. Quelle: Courtesy of the Cleveland Museum of Art.

Vollbart ausgestattet hatte, um ihn noch demonstrativer als ein komplementäres Pendant zu einem auf der Gegenseite dargestellten Silen zu präsentieren.

Zielten solche, zunächst noch weitgehend isoliert in die Gesichter eingetragenen, mimischen Marker demnach darauf ab, die ‚sklavischen‘ Afrikaner als unkultivierte Charaktere zu schildern, welche stets Gefahr liefen, die Kontrolle über ihre Gefühle zu verlieren und die Normen des Anstands zu überschreiten, so geschah dies allerdings nicht, weil man sie faktisch fürchtete oder als wirklich bedrohlich empfand. Wie die mythischen Silene und Satyrn, mit denen sie assoziativ auf eine Stufe gestellt wurden und die man sich wegen eben dieser Eigenschaften ja auch als partiell tierische Mischwesen vorstellte, dienten sie vielmehr als Projektionsflächen, um die Hässlichkeit des Unkultivierten sowie allenfalls die Gefährdung durch unzivilisierte Wildheit, nicht jedoch die Gefahr selbst zu verkörpern.

Anders gelagerte Emotionen transportierte jedenfalls ein dann schon im ausgehenden 5. Jh. v. u. Z. entstandenes figürliches Trinkgefäß in der Gestalt eines Perserkopfes, welchen man – als Vertreter einer an sich durchaus hoch geachteten Kultur – bezeichnenderweise dann auch nicht physiognomisch, sondern nur habituell mit der für sein Volk charakteristischen, unter dem Kinn geschlossenen Mütze (Kidaris), als solchen gekennzeichnet hatte (Abb. 11). Was den Ausdruck seiner von heftigen Affekten bewegten Mimik betrifft, so wird dieser bei den

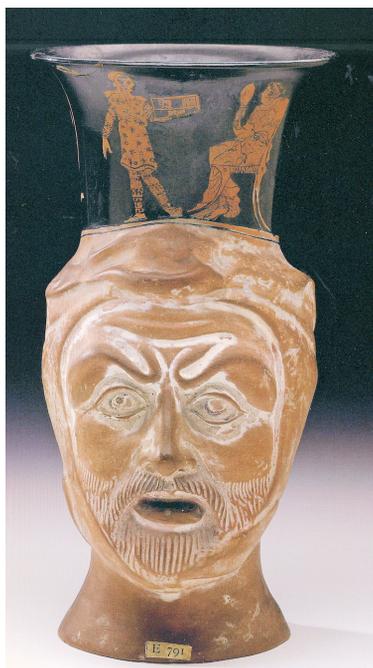


Abbildung 11: Attisches Trinkgefäß in der Gestalt eines Perserkopfes. Um 410–400 v. u. Z., London, British Museum, Inv. 1849,0620.12. Quelle: Courtesy of the British Museum.

Betrachtern allerdings durchaus böseartig gewirkt, wenn auch zugleich ambivalente Reaktionen ausgelöst haben: Da er kaum zufällig große Ähnlichkeiten mit der rohen Miene eines gewalttätig kämpfenden Kentauren (Abb. 12) in den reliefierten Südmetopen des Parthenon aufwies, vermittelte seine in drastischer Signalwirkung stilisierte Stirnkontraktion sowie sein weit geöffneter, die Spitzen beider Zahnreihen bloßlegender Mund nämlich einerseits eine mit diesen latent aggressiven und bedrohlich starken mythischen Mischwesen verwandte, da von entgleistem Zorn beherrschte, Gefährlichkeit seines Charakters. Andererseits konnten seine weit aufgerissenen Augen in dem gleichsam erstarrten Gesicht aber durchaus auch als Spiegel einer panischen Furcht verstanden werden. Ein in dieser Zeit nun schon bereits erheblich reicheres Potential der Kunst, im Zusammenspiel unterschiedlicher mimischer Marker erheblich vielschichtigere Gegenbilder zu den Idealen der eigenen Kultur zu schildern. Wie ein ironischer Kommentar zu der

Miene des Persers mutet zudem die Verzierung des Kelches an, den seine Kalotte trägt. Ist dieser doch mit der Darstellung einer eleganten, sich in einem Spiegel betrachtenden griechischen Dame verziert, vor der ausgerechnet ein entsprechend reich gewandeter und ein verziertes Kästchen haltender Orientale in der Rolle eines ihr untergebenen Dieners steht.



Abbildung 12: Kopf eines gewalttätigen Kentauren. Südmetope 31 des Parthenon auf der Athener Akropolis, 40er Jahre des 5. Jhs. v. u. Z., London, British Museum, Inv. 1816,0610.15. Quelle: Courtesy of the British Museum.

Wird nach allem evident, dass es gerade die Entwicklung dieser mimischen Grammatik in ungleich stärkerem Maß, als dies bloße physiognomische Kennzeichnungen jemals vermocht hätten, ermöglichte, bei Bedarf Figuren nachhaltig als negative Charaktere zu schildern, so erfuhr deren gestalterisches Repertoire in der Folgezeit keinerlei grundsätzliche Veränderungen, sondern nahm lediglich in seiner Intensität derart zu, dass es eine immer breitere Palette ganz unterschiedlicher negativ konnotierter Affektkategorien zur Verfügung stellte. Denn tatsächlich ist es in erster Linie unseren eigenen, gegenwärtigen Sehgewohnheiten geschuldet, dass wir diejenigen Bilder, welche seit dem 3. Jh. v. u. Z. – der allgemeinen formalen Entwicklung der bildenden Kunst entsprechend – dann mit erheblich expressiveren, drastischeren und ganzheitlicher gestalteten Formen operierten, als

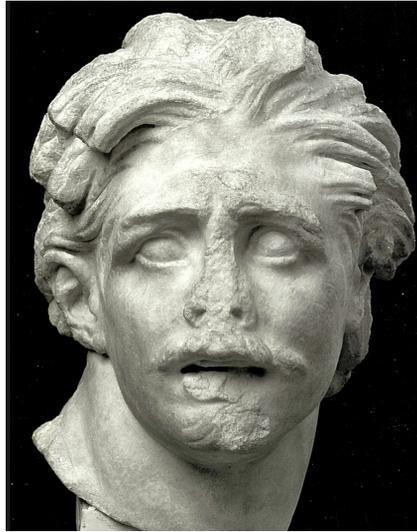


Abbildung 13: Kopf eines Kelten. Marmor, 2. Viertel des 3. Jhs. v. u. Z., aus Mittelägypten, Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. CG 27475. Quelle: B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (München 2001) Taf. 23.

ungleich stärker auffallende entsprechende Stigmatisierungen fremder Ethnien wahrnehmen.

Darüber hinaus wurde in der sogenannten hellenistischen Epoche das zweifellos mächtigste ikonographische ‚Fremd=Feind‘-Cliché geboren, welches uns die klassische Antike hinterlassen hat: Nämlich die visualisierte Vorstellung vom wilden und furchterregenden Kelten. Tatsächlich waren nämlich schon im späten 5. Jh. v. u. Z. zahlreiche keltische Stämme aus ihrem Ursprungsgebiet an Oberrhein und Oberdonau allmählich auf die britischen Inseln, nach Frankreich, entlang der Donau nach Süden bis Oberitalien, über Spanien und Portugal sowie über Südosteuropa und den Balkan dann bis nach Griechenland und Kleinasien ausgewandert und hatten sich durch den Besitz hervorragend gearbeiteter eiserner Waffen überall dort, wo sie eindringen und sich niederließen, eine kriegerische Vormachtstellung gesichert. Im Jahr 279 v. u. Z. verwüsteten sie sogar bedeutende Teile des Apollo-Heiligtums von Delphi und ein Stammesteil ließ sich schließlich in Zentralasien nieder, wo sie unter der Bezeichnung Galater dann noch Jahrhunderte später im Neuen Testament erwähnt wurden. Angesichts ihrer ungeheuren

Kampfkraft von den Nachfolgern Alexanders des Großen immer wieder gern als Söldner angeworben, waren sie allerdings nicht nur wegen ihrer Stärke berühmt, sondern auch wegen ihrer später in Rom als „*terror gallici*“ bezeichneten Gewalttätigkeit berüchtigt, wobei dieser Begriff des „Keltenwütens“ für eine Kriegsführung stand, welche auf das Plündern, Brandschatzen und Zerstören ziviler wie sakraler Anlagen ausgerichtet war.

In der Folge manifestierten sich bereits bei einem in der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. u. Z. gestalteten Keltenkopf diejenigen Formeln, welche die Bildmedien fortan konstant perpetuierten, um die ganz und gar wilden, unzivilisierten sowie letztendlich tatsächlich Furcht erregenden Wesenszüge dieser Stämme zu vermitteln (Abb. 13): Eine niedrige Stirn, eine knochig vorspringende Wangen- und Kinnpartie, angespannt zusammengezogene Brauen, unter hängenden Orbitalwülsten tiefliegende, jedoch weit aufgerissene Augen, struppig nach oben gesträubtes, hinten bis weit über den Nacken herab reichendes langsträhniges Haar

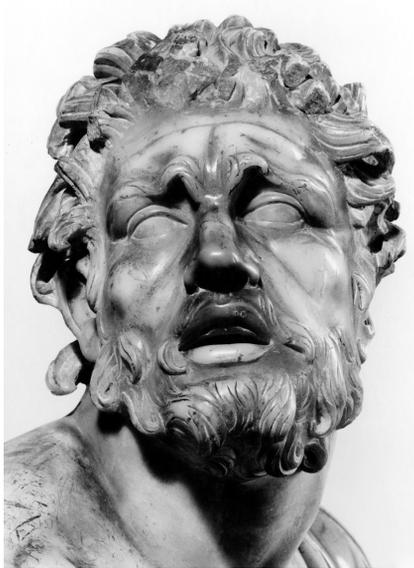


Abbildung 14: Statue eines verwundeten Kelten. Römische Kopie nach einem vielfigurigen, auf der Athener Akropolis aufgestellten, Siegesmonumentes des pergamenischen Herrschers Attalos II., um die Mitte des 2. Jhs. v. u. Z., Venedig, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 57. Quelle: Foto S. Soffer.

und ein unter dickem Schnurrbart in wilder Unbeherrschtheit geöffneter Mund, bei dem die obere Zahnreihe sichtbar wird. Eine für den kultivierten Griechen extrem abschreckende Miene, deren emotionale Stigmatisierung in der Folgezeit noch deutlich gesteigert wurde (Abb. 14).

4 Hässliche Emotionen in den Bildmedien Roms

Vor allem diese bildlichen Clichés wirkten schließlich immens auf die in der römischen Kultur verbreiteten Darstellungen derjenigen Fremdvölker ein, welche sich als in die Ordnung des Imperiums nicht integrierbar erwiesen. Denn auch dort wurden dann sämtliche als bedrohlich empfundenen Barbaren der im engeren Wortsinn tatsächlich außerhalb stehenden „*nationes externae*“, welche die Struktur der zivilisierten „*Romanitas*“ ablehnten, bekämpften und mit ihren nie endenden Überfällen gefährdeten, mit den gleichen physiognomischen und mimischen Formeln als von niedrigem Geist oder abscheulich böse geschildert und damit zu abschreckenden Gegenbildern sämtlicher römischer Ideale, Leitbilder und Tugenden stilisiert. In diesem Sinn sollte die grobe Physiognomie eines – stellvertretend



Abbildung 15: Köpfe zweier Daker. Details des Reliefs der im Jahr 113 eingeweihten Traianssäule in Rom, Platte 68, Szene 66 (a) und Platte 23, Szene 21. Nach Gipsabgüssen in Rom, Museo della Civiltà Romana. Quelle: Foto C. Maderna.

für viele herausgegriffenen – Dakers im Reliefband der Traianssäule in Rom (Abb. 15 a) im Verbund mit seinem Zähne bleckend aufgerissenem Mund und seinen unter der wuchtig verspannten Stirn in tiefer Verschattung eingebetteten Augen zweifellos vor allem dem unmäßigen Zorn der sein Wesen beherrschte Ausdruck verleihen. Eine Furcht erregende Wildheit, welche sich dann sogar noch im Gesicht eines seiner bereits tot am Boden liegenden Gefährten widerspiegelte (Abb. 15 b), dessen deutlich weiter aufklaffende Lippen ebenso als Abganz seiner in der Schlacht gerade jäh gestoppten und nun ein für alle Mal vernichteten Wut, wie als Ausdruck eines schrecklichen letzten Schmerzensschreis verstanden werden konnten.

Der griechische Rhetor und Historiker Dionysios von Halikarnass, welcher sich zur Zeit des Augustus längere Zeit in Rom aufhielt, erinnerte denn auch fast schon beschwörend an die intellektuelle wie technische Überlegenheit des römischen Heeres, wenn er in seinem Geschichtswerk über Rom feststellte:

„Denn welche Gefahr kann für die Männer, die sich zur Schlacht stellen, schon ausgehen von den langen Haaren, dem stechenden Glanz in ihren Augen oder dem furchterregenden Anblick ihres Gesichtsausdrucks. Und ihre unnützen Tänzeleien, ihr unsinniges Waffenschwingen, der ganze Lärm, den sie mit ihren Schilden erzeugen oder was sie sonst noch an barbarischem und sinnlosem Gehabe zur Abschreckung der Feinde veranstalten, sei es durch ihre Bewegungen, sei es durch ihre Stimmen, welchen Vorteil kann es denen verschaffen, die ohne Plan angreifen, oder welche Furcht erzeugen bei denen, die mit kluger Berechnung sich den Gefahren stellen?“ (Rōmaikē archaiologia 14, 9, 15).

Atrōx (grässlich), *rebellus* (rebellisch), *improbus* (boshaft), *nefas* (frevlerisch), *horridus* (schrecklich), *impius* (gottlos), *ferox* (wild) waren entsprechende Epitheta, welche die römische Literatur derart barbarischen Charakteren stets zuordnete. Unterlagen sie doch einer für andere unberechenbaren und für sie selbst unkontrollierbaren Gewaltbereitschaft, welche Zerstörung, Vernichtung bis hin zum Wahnsinn, das heißt die Aberkennung sämtlicher Ordnungsstrukturen mit sich brachte. Eigenschaften, welche man ihren Ethnien auch hier als grundsätzlich angeboren unterstellte, wie nachgerade paradigmatisch die weit überlebensgroße Statue eines unterworfenen Dakers, welche ursprünglich zur Ausstattung des



Abbildung 16: Überlebensgroße Marmorstatue eines Dakers für das Forum des Traian in Rom. 1. Viertel 2. Jh., Rom, Vatikanische Museen, Inv. 10534. Quelle: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV (Mainz 2010) Taf. 279 d und 279 b.

Traiansforums in Rom bestimmt war (Abb. 16 a–b) zeigt. Denn obwohl der Barbar – dessen fremdländische Tracht mit den weiten, in die geschnürten Schuhe eingesteckten Hosen und dem augenscheinlich mit Tierfell besetzten Mantel akribisch geschildert wurde – in völliger Ruhe aufrecht steht und die Geste, mit welcher seine rechte Hand das Gelenk der linken umfasst, zweifellos mit dem Zustand seiner Gefangenschaft assoziiert wurde, spiegelte sich in seinem Gesicht für den römischen Betrachter doch nach wie vor die Gefährlichkeit, die von ihm ausging: Indem ihn nämlich einerseits sein von vielen Furchen und Wölbungen durchzogenes Gesicht mit der extrem kurzen, aber kräftig-breiten und flach angedrückten

Nase, der im Verhältnis dazu sehr große Mund mit den wulstig aufgeworfenen Lippen physiognomisch sowie der struppig ungepflegte, zottige Bart und das lange, sichtlich unfrisierte Haar, welches hinten bis auf die Schultern hinab reicht, habituell in einer drastischen Signalwirkung als Angehörigen eines ganz und gar unzivilisierten fremden Volkes auswiesen. Andererseits die in äußerster Anspannung zusammengezogene niedrige Stirn, welche über der Nasenwurzel einen regelrechten Höcker aufwirft, sowie die zu schmalen Schlitzten verengten und mit tiefen Tränensäcken unterfangenen Augen, welche finster unter den weit überhängenden Brauen und Jochbögen hervorstechen, aber auch mimisch diejenige beunruhigende Bedrohlichkeit ausstrahlten, welche man in Rom mit seinem Volk konstant verband. Entsprechend bezeichneten Sextus Iulius Frontinus im späteren 1. Jh. die Germanen denn auch global als „*inmanes ferocia nationes*“ (De aquis urbis Romae 1, 1, 8), Plinius der Jüngere deren Stamm der Brukterer als eine „*ferocissima gens*“ (Briefe 2, 7, 2) und Iuvenal die Sygamber als grundsätzlich grausig (Satiren 4, 147).

5 Hässliche Emotionen im Urteil von Philosophen und Literaten

Ihre mächtige Überzeugungskraft verdankte die hier skizzierte Grammatik der bildenden Kunst einerseits der Tatsache, dass ihr mimisches Repertoire einem expressiven Code folgte, welcher nicht auf ideellen religiösen, philosophischen oder kulturellen Konstrukten, sondern auf natürlichen, dem Menschen angeborenen, Ausdrucksuniversalien beruhte (Maderna 2009). Andererseits aber auch dem Umstand, dass in der Klassischen Antike grundsätzlich sämtliche Emotionen streng differenzierenden Bewertungen unterzogen und unkontrollierte Affekte dabei auf das Schärfste verurteilt wurden. Denn selbst wenn Theorien vom Ursprung und Wesen sowie vom Körper oder der Seele als Sitze der Gefühle und Leidenschaften im Verlauf der Jahrhunderte durchaus Differenzierungen oder Veränderungen erfuhren, wurde die Vorstellung einer eminenten Gefährlichkeit heftiger Leidenschaften niemals erschüttert und blieben ideale Leitbilder guter, zivilisierter und kultivierter Gesellschaften an strikte Postulate einer stets gebotenen Affektkontrolle deren Mitglieder gebunden. Ein ebenso omnipräsenter wie tiefgreifender, sich in vielzähligen philosophischen Erörterungen ganz unterschiedlicher Schulen und Ausrichtungen ebenso wie in den Erzeugnissen der Dichtung manifestierender Gleichklang, welcher sich in entsprechenden Erörterungen über den Zorn, über

den übermäßigen Rausch, aber auch über das überbordende Lachen, die ungezügelte Lust, ja sogar selbst über den allzu heftigen Schmerz von der griechischen Frühzeit bis weit in die römische Spätantike hinein fassen lässt.

So hatte, um hier nur an einige wenige der bekannten diesbezüglichen Feststellungen zu erinnern, bereits der um 520 v. u. Z. in Ephesos geborene Vorsokratiker Heraklit gefolgert, dass der Logos des allgemeinen Weltgesetzes, die Harmonie im Gleichgewicht der Gegensätze, als ein nach Ziel und Maß gestimmter Einklang auch die Seele des Menschen bestimme (Fragment B 115, Diels 1922). Unmittelbar konform gehende Reflexionen über die symbiotischen Verflechtungen von Harmonie, Ordnung und Symmetrie bestimmten ebenso die Lehren der Pythagoreer, wobei in diesem Zusammenhang eine, allerdings späte, Anekdote besonders interessant ist, dass Pythagoras, bevor er jemanden als Schüler aufnahm, den Kandidaten auf der Grundlage eben dieser Prinzipien physiognomisch geprüft und bewertet habe (Aulus Gellius, Noctes Atticae § 2).

In ihrem grundsätzlichen Kern verwandte Anschauungen vermittelten einer erheblich breiteren Menge im 5. Jh. v. u. Z. dann auch die Tragödiendichtungen. So etwa wenn Sophokles in seiner wohl in den späten vierziger Jahren dieses Jahrhunderts auf die Bühne gebrachten „Antigone“ ein spontanes, rein emotional bestimmtes Handeln dezidiert als einen gefährlichen Drang definierte, sich nicht von den Erkenntnissen des Verstandes leiten zu lassen, oder Euripides in seiner 431 v. u. Z. uraufgeführten „Medeia“ in einer eminent eindringlichen Differenzierung das Zusammenwirken von Emotion und Vernunft im tragischen Schicksal der Fremden auslotete. In der Lehre Platons erlebte die Forderung einer vollständigen Unterordnung sämtlicher Leidenschaften unter die Herrschaft der Vernunft, bis hin zu Schmerz und Trauer, bekanntlich einen ersten Höhepunkt. Der moralisch vollkommene Mensch hatte ihm zufolge seine Gefühle so zu gestalten und erziehen, dass er gar keine pflichtwidrigen Leidenschaften mehr empfinden könne. In der Konsequenz der ontologischen Schichtung seiner Seelenlehre stellte er zudem nicht nur fest, dass sämtliche der Vernunft fern stehenden emotionalen Zustände dem einzelnen Individuum ebenso wie dem Staat abträglich seien, sondern vertrat auch die Überzeugung, dass sogar von allen nachahmend gestalteten Emotionen in Dichtung und bildender Kunst angesichts der stets gegebenen Affizierbarkeit ihrer Rezipienten eine große Gefahr für jede Gemeinschaft ausgehe (Politeia 606):

„Und ebenso steht es doch wohl auch mit der Liebeslust, dem Zorn, wie überhaupt mit allen begehrliehen, 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.“

Selbst 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, ließ Leidenschaften lediglich auf der strikten Grundlage eines rechten Maßes zu: So heißt es in seiner „Nikomachischen Ethik“ zur ‚rechten Mitte‘ des Zornes (1125 b – 1126 c):

„Wer nun zürnt, worüber er soll und wem er soll und ferner wie, wann und wie lange er soll, wird gelobt. Er soll 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 (...).“

Nur ein ausgewogenes ‚mittleres Maß‘ (*mesotes*) bestimmte ihm zufolge die Richtigkeit einer Emotion, gleichsam in der Form einer ‚Symmetrieachse‘, an welcher sich Angst, Mut, Begehren, Zorn, Lust und Unlust, aber auch alle Wissenschaften und Künste auszurichten hätten, da er nur denjenigen vom Menschen gestalteten Werken ein Gütesiegel zuerkannte, welche diesem Verdikt entsprachen.

Dass es im Kontext solcher theoretischen Überlegungen durchaus geläufig war, die so vehement beschworene Notwendigkeit eines ausgewogenen richtigen Maßes aller menschlichen Gefühle auch in eine tatsächlich bildhaft wirkende Vorstellung von Harmonie und Gleichgewichtigkeit zu kleiden, wird allerdings schon früher, bei Demokrit fassbar, dessen im 5. Jh. v. u. Z. entwickelten Gedanken dann partiell in die Ethik der Epikureer Eingang fanden. Verwendete er in einer entsprechenden Passage doch explizit den Begriff der Symmetrie: *„Den Menschen wird Euthymia zuteil durch Mäßigung der Lust und des Lebens Symmetria [...]. Die in großem*

Pendelschlag sich bewegenden Seelen sind weder wohlbeständig noch wohlgemäß.“ (Fragment B 191, Diels 1922). Eine gerade in der spezifischen Perspektive auf die hier betrachteten Bildmedien signifikante Formulierung, zumal er an anderer Stelle feststellte: „*Die großen Freuden werden uns beim Anschauen schöner Werke zuteil.*“ (Fragment B 191, Diels 1922). Denn natürlich konzentrierte man sich in diesem Umfeld nicht nur auf Erörterungen des wesenhaft Negativen, sondern verfolgte vielmehr das Anliegen, die essenziellen Bestandteile des Positiven gerade in dessen Opposition umso schärfer zu definieren. Ein dezidiertes Ziel, welches Platon später auch mit seiner Feststellung verfolgte, dass der Sinn des Menschen für Schönheit mit demjenigen für Ordnung, Maß, Proportion und Harmonie identisch sowie Kennzeichen seiner Verwandtschaft mit den Göttern sei (Nomoi 653 E. Vgl. auch Timaios 87 C), wobei er das dann für die Rezeptionsgeschichte der Antike so folgenreiche ‚alles was gut ist, ist auch schön‘ festschrieb:

„Denn ein rechtes Maß (metriótes) und angemessene Proportionen (symmetría), haben doch wohl überall Schönheit und Tugend im Gefolge. . . können wir das Gute nicht in einer Gedankenform ergründen, so müssen wir sie in dreien zusammen erfassen, in der Schönheit, dem Ebenmaß und der Wahrheit.“ (Philebos 64 E).

Eine Auffassung, mit deren grundsätzlicher Perspektive der Philosoph – von den kulturellen wie gesellschaftlichen Strömungen seiner Zeit selbst mit beeinflusst – zweifellos nicht allein stand. Umso mehr, als es gerade diese Kategorien waren, welche die bildende Kunst schon längst vor seiner Geburt zu derart universell gültigen Ausdrucksformen avancieren ließ, dass sie im Wahrnehmungsgedächtnis ihrer Betrachter zweifellos auch ohne die Notwendigkeit entsprechend tiefer gehender Reflexionen mit den Sinn stiftenden Leitvorstellungen einer idealen moralischen Integrität verbunden wurden. Zumal im Besonderen deren mimisches Repertoire ja keineswegs nur in den Darstellungen barbarischer Fremder, sondern in genau gleicher Weise auch in den auf allen nur denkbaren Bildträgern omnipräsenten Schilderungen mythischer Erzählungen zum Einsatz kam. Ein Gleichklang, der eindrucklich deutlich wird, wenn man etwa den Kopf eines derjenigen, im griechischen Mythos bald nach der Schöpfung der Welt geborenen, Giganten betrachtet, die im großen Fries des Pergamonaltares mit seinen zutiefst Schreck erregenden Brüdern den Versuch unternimmt, die Familie der unsterblichen Götter und mit ihr den ganzen geordneten Kosmos zu zerstören (Abb. 17). Fällt doch auf den



Abbildung 17: Kopf eines Giganten. Großer Fries des Pergamonaltars, 1. Viertel 2. Jh. v. u. Z., Berlin, SMPK, Pergamonmuseum. Quelle: E. M. Schmidt, Der große Altar zu Pergamon (Leipzig 1971) Taf. 46.

ersten Blick die nahezu völlig identische Gestaltung seiner Miene mit derjenigen der zuletzt geschilderten gefürchteten Barbaren auf.

Wie eng der konzeptuelle Verbund gedanklich versprachlichter und tatsächlich visuell gestalteter Bilder gelegentlich sein konnte, dokumentiert diejenige Diktion nachgerade paradigmatisch, mit welcher Seneca in seiner Schrift ‚de ira‘, auf den Maximen der älteren Stoa fußend, die Emotion des Zornes als die gefährlichste Leidenschaft der menschlichen Seele beschrieb (1, 1–4):

„ (...) 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, (...) 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. (...) Zorn bringt sich selber ans Licht und zeichnet sich im Gesicht ab, und je größer er ist, desto deutlicher braust er auf.“

Eine Passage, welche mit den optisch wahrnehmbaren Mienen des Bösen dieser Zeit, den asymmetrischen Verschiebungen ihrer Gesichtsflächen, den tief liegend unter buschig verzogenen Augenbrauen lodernden Augen, den wulstig gespannten Stirnen, stark zusammengezogenen Nasenwurzeln und geöffneten Mündern mit oftmals bleckenden Zähnen unmittelbar zur Deckung kommt. Und noch expliziter ging später Plotin, in Anlehnung an Platon, sogar vom Potential einer durch die ästhetische Anschauung des Schönen erfolgenden Rückkoppelung an die Moral des Betrachters aus, wenn er dazu aufforderte:

„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.“ (Enneaden 1, 6, Über das Schöne 9).

6 Das Eigene, das Andere – und der schöne Nutzen der Hässlichkeit

Gründete die Nachhaltigkeit der hier betrachteten Bildkonzepte vor allem darauf, dass sie mit konstruierten Stereotypen operierten, welche sich, da über Jahrhunderte hinweg konstant wiederholt und lediglich formal modifiziert, fest im Bildgedächtnis der antiken Gesellschaften verankerten, so gilt für die Antike ebenso wie für unsere Gegenwart, dass alle Vorstellungen, alle literarischen Beschreibungen und alle bildlichen Darstellungen von Fremden stets nicht nur eine Vermittlung und Bewertung von deren Andersheit, sondern zugleich – und dies sogar vorrangig – immer auch eine Selbstvergewisserung des Eigenen zum Ziel haben. Denn etwas Fremdes im engeren Sinn erscheint uns ja als etwas Uneigenes, stellt durch seine bloße Existenz das, was wir sind und was wir sein wollen in Frage und wird damit

in erster Linie zu einer Herausforderung der eigenen Identität einer Person oder eines sozialen Gebildes. Es besitzt Eigenschaften, die wir nicht haben oder uns jedenfalls nicht zuschreiben bereit sind; Ziele, die wir nicht verfolgen; hat einen Besitz, der uns nicht gehört. Das Fremde ist fremd dadurch, dass es den Standards unserer Selbstdefinition nicht entspricht, oder sogar widerspricht und gewinnt seine Bedeutung mithin allein durch seine Beziehung zu uns. Als Relationsbegriff hat ‚das Fremde‘ für sich allein genommen keine Substanz. Eigenheit und Fremdheit sind Wahrnehmungen und Vorstellungen, die nie unabhängig voneinander existieren können und so fordert uns das, was wir als fremd empfinden vor allem immer wieder dazu heraus, uns selbst in einer Schärfe zu definieren, wie sie nur ein Kontrast herzustellen vermag.

Ganz in diesem Sinn dienten auch in der Antike im Besonderen die Erscheinungen stigmatisierter Fremder in erster Linie einer Selbstvergewisserung. In einer im tatsächlichen Wortsinn sichtlichen Abgrenzung zur eigenen Identität vorgestellt, erfüllten die ihnen auferlegten physiognomischen wie mimischen Hässlichkeiten mithin auf mehrfachen Ebenen außerordentlich nützliche Aufgaben: In der Opposition zu ihnen entwickelten ideale ästhetische Konzepte der Schönheit eine umso stärkere Ausstrahlung; als ‚Requisiten‘ der griechischen und römischen Haushalte signalisierten sie das soziale Prestige ihrer Besitzer; im direkten Vergleich zu ihrem fragwürdigen Verhalten manifestierten sich die eigenen ethisch-moralischen Normen des Schönen und Guten in besonders eindringlicher Stärke. In der Abgrenzung zu diesen, ironisch verspotteten, verachteten oder gefürchteten Fremden wurden kulturelle Ideale bestätigt und als solche gefeiert, aber auch mit einer strikten Vehemenz eingefordert. Denn als fragwürdig, minderwertig, Schrecken erregende oder sogar bösartig präsentierte Andere beglaubigten diese Fremden den anerkannten Mitgliedern der griechischen und römischen Kulturen zwar einerseits beruhigend ihre Zugehörigkeit zu den als ungleich höher bewerteten körperlichen Vorzügen, Errungenschaften und Verhaltensweisen ihrer eigenen Gemeinschaften, boten andererseits zugleich jedoch auch all denjenigen warnende und abschreckende Gegenbilder, welche womöglich nicht gewillt waren, deren geschriebenen und ungeschriebenen gesellschaftlichen Gesetzen Folge zu leisten.

Selbst diese Überlegungen manifestierten sich bemerkenswerterweise zudem – in einer bewusst oder unbewusst plakativen und dadurch für jeden unmittelbar verständlichen Form – in den antiken Bildmedien selbst. So kombinierten nämlich etwa die Werkstätten der bereits erwähnten Doppelkopfgefäße ihre so belieb-



Abbildung 18: Attisches Doppelkopfgefäß: Gesichter einer Äthiopierin und einer Griechin. Um 510–480 v. u. Z., Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 98.926. Quelle: mfa.org/mfaimages.

ten Afrikanermienen keineswegs nur mit den zu ihren suggestiven Verwandten gemachten wilden Trabanten des Dionysos, sondern auch mit veritablen Gegenbildern: Nämlich hellhäutigen und außerordentlich attraktiv gestalteten Gesichtern schöner Griechinnen (Abb. 18 a–c), so dass im gesuchten Kontrast zu dem aus wulstigen Lippen leuchtenden, Zähne fletschendem Grinsen der Fremden das fein

gezeichnete und mit geschlossenem Mund beschriebene anmutige Lächeln der heimatlichen Schönheiten umso eindringlicher als Ausdruck deren vollendet zivilisierter Eleganz zur Wirkung kam. Auf dem hier abgebildeten, mit zwei weiblichen Gesichtern gestalteten, Exemplar hatte es sich der Vasenmaler darüber hinaus nicht nehmen lassen, mit unverhohlenen derber Ironie nicht nur die bleckende Zähne der Äthiopierin mit zusätzlichen plastischen Erhebungen hervorzuheben, sondern die dunkelhäutige Frau dann auch noch mit der Beischrift „*Kalos ho pais*“ – also „*schön ist dieser Knabe*“ zu versehen. Ein Kollege setzte dieser Bösartigkeit die Krone auf, indem er bei einem heute in Thessaloniki aufbewahrten Gefäß die griechische Schönheit selbst in einer Inschrift „*Ich bin Eronassa, sehr schön*“, ihr dunkelhäutiges männliches Pendant hingegen „*Ich bin Timyloss, so ansehnlich wie dieses Gesicht*“ sprechen ließ (Lissarague 1995).

Prävalent wurden derart demonstrative Kontraste allerdings immer wieder dann inszeniert, wenn es galt, den spätestens seit dem 5. Jh. v. u. Z. asymmetrisch verzerrten Mienen des wirklich Furcht erregenden und daher als zutiefst unmoralisch vorgestellten Bösen die stets harmonisch – und mithin an dem auch philosophisch geforderten – ‚rechten Maß‘ ausgerichteten Gesichter des untadelig Guten gegenüberzustellen. So standen in der mythischen Schlacht um den Fortbestand der Welt kaum zufällig den bereits erwähnten Vertretern der – ideologisch dem christlichen Teufel verwandten – Giganten im Fries des Pergamonaltars (Abb. 17) die Götter in nachgerade extremer Opposition ungeachtet ihrer heftigen Aktionen im tobenden Kampf mit völlig gelassenen, in sich ruhenden Mienen gegenüber. Ein derart eindrückliches Zeichen für ihren kommenden Sieg, aber auch für die unantastbare Integrität der Macht, welche sie verkörperten, dass man sich analoge Signalwirkungen in der römischen Kaiserzeit dann auch in ganz anderen Kontexten zunutze machte.

So etwa für die Szene einer auf den ersten Blick nachgerade überbordend von Kämpfenden, Fallenden, Sterbenden und Toten überzogenen Schlacht im Frontrelief eines Sarkophages (Abb. 19 a), dessen nur auf den ersten Blick undurchschaubares Gewimmel sich rasch als eine raffinierte Komposition entpuppt, in welcher der gefeierte Feldherr – gleichsam auf dem Gipfel einer ihn empor tragenden Woge besiegtter Barbaren reitend – den Gipfelpunkt einer Pyramide bildet. Wie mühelos das Gute über das Böse den Sieg davon trägt, manifestiert sich in dessen völlig irrealer Schilderung: In triumphierender Haltung und mit einem akklamierenden Siegesgestus auf seinem mächtigen Pferd reitend, blickt

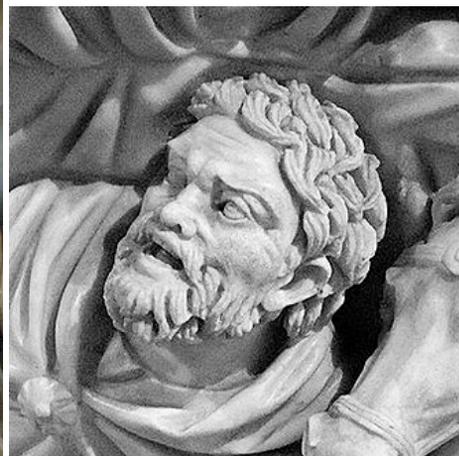


Abbildung 19: Verherrlichung des Sieges eines römischen Feldherrn über gefährliche Barbaren. Sogenannter ‚Großer Schlachtsarkophag Ludovisi‘, um 250/60, Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps. Quelle: Foto C. Maderna.

sein helmloser Kopf (Abb. 19 b), der offensichtlich gar keines irdischen Schutzes bedarf, über das Geschehen hinweg ins Weite. Mit völlig entspannter, gleichgültig in sich ruhender Miene scheint er in seiner zeit- und ortlosen Gestik von all den Greueln, die sich unter ihm abspielen, unberührt. Ihn umgibt allein die Aura des Sieges, der von Trompeten verkündet wird. Ein eklatant schönes Gegenbild zu den von ihm und seinen Soldaten vernichteten wilden Barbaren (Abb. 19 c), die in den elend verkrümmten Posen ihres Niedergangs mit hässlich brutalen Physiognomien, kurzen platt gedrückten Nasen, wild gestäubtem Haar sowie mit verzerrten, sichtlich aus den Fugen geratenen Gesichtern, in denen bei vielen wie bei wilden Tieren die Zähne blecken, als völlig minderwertige Menschen charakterisiert worden sind.

In unmittelbarem Anschluss an seine bereits oben zitierte Beschreibung der äußerlichen Gestalt des Zornes fuhr Seneca fort (De ira 3, 1, 3–4):

„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, (...) so werden wir uns den Zorn vorstellen, (...)“

Und als dessen Gegenbild nannte er schließlich explizit die Vernunft, die *ratio*, die rechte Ordnung der Seele und den Zustand der Ruhe und Gelassenheit (De ira 2, 14):

„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 ist die Seele erhaben, gelassen stets und an ruhigem Ort, alles in sich niederhaltend was zu Leidenschaft sich zusammenzieht, maßvoll und verehrungswürdig und wohlgeordnet (...).“

7 Fazit und Ausblick

Gerade die negativ konnotierten Stereotypen der Kulturen Griechenlands und Roms vermitteln uns mithin vor allem besonders eindrückliche Einblicke in zentrale Aspekte deren eigenen Selbstverständnisses. Fungierte hier wie dort künstlerisch

gestaltete physiognomische Hässlichkeit als Signal für gesellschaftliche oder intellektuelle Minderwertigkeit, während aus dem Gleichgewicht geratene Emotionen eine noch verachtenswertere, da moralisch verwerfliche Hässlichkeit vermittelten, so war die Rigidität dieser Clichés so mächtig, dass zumindest die Bildmedien unter heftigen Leidenschaften tatsächlich nur diejenigen Anderen leiden ließen, zu denen niemand gehören wollte: Nämlich im Rahmen des Mythos die gegen die Götter aufbegehrenden Frevler oder ungezähmten Bewohner der Wildnis und der Randzonen der Zivilisation sowie im Umfeld des ‚wirklichen‘ Lebens die an den Rändern der bürgerlichen Gesellschaften angesiedelten Outcasts oder eben Angehörige barbarischer Fremdvölker, gegen die man sich mit aller Macht abgrenzen wollte. Letztere fungierten dabei mithin nur als Teile eines an sich viel umfassenderen ideologischen Konstruktes. Feierte die bildende Kunst die in spezifischer Opposition dazu stehende ästhetische Schönheit vorzüglich in Gesichtern, die von eben- und regelmäßigen, ausgewogen proportionierten Zügen geprägt wurden, so waren diese dabei allerdings nur selten einer tatsächlich statischen Symmetrie unterworfen, sondern in der Regel mit ganz leichten Abweichungen gestaltet, welche diejenige sogenannte dynamische Symmetrie widerspiegeln, von der Biologen und Anthropologen dann sprechen, wenn sich in einer Gesamtform zwei sehr ähnliche, jedoch nicht wirklich völlig identische Hälften gegenüberstehen. Eine Strategie, welche ihrer Belebung diene, die Harmonie ihrer Ausstrahlung allerdings in keiner Weise schmälerte. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass die menschliche Wahrnehmung einem offenbar eingeborenen Bedürfnis folgt, die Welt als etwas Geordnetes zu begreifen und in der Folge darauf ausgerichtet ist, im Besonderen allem Regelhaften in der Natur Aufmerksamkeit zu schenken und erst in einem nächsten Schritt Abweichungen davon erfasst (Eibl-Eibesfeldt – Sütterlin 2007) und unsere Empfindungen von Schönheit in der Folge womöglich eben nicht nur im sprichwörtlichen Auge des Betrachters liegen, war auch diese ideale Ästhetik der Antike doch alles andere als bloß ‚natürlich‘, da man sie sich zumindest im Rahmen unserer Stereotypen als Trägerin sozialer und moralischer Wertigkeiten dienstbar machte.

Ein wiederum letztendlich gedanklich abstrakter Prozess, welcher den Gestaltern der Bilder ebenso wie deren Auftraggebern ungeheuer weite – und aus heutiger Perspektive seinerseits alles andere als moralische – Spielräume bot, wie die Gegenüberstellung des allem Anschein nach aus Alexandria stammenden Porträts eines in griechisch-römischer Perspektive zweifellos auf allen Ebenen



Abbildung 20: Porträt eines jungen Mannes mit partiell afrikanischen Zügen. Grüner Basanit, 1. Hälfte 1. Jh. v. u. Z., London, British Museum, Inv. EA55253. Quelle: Courtesy of the British Museum.

als ausgesprochen schön wahrgenommenen jungen Mannes aus der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. u. Z. (Abb. 20), bei dem nur sein kurz geschorenes krauses Haar auf seine afrikanische Herkunft verweist, mit einer derjenigen später ausgesprochen beliebten ironischen Verzerrungen afrikanischer Physiognomien zeigt, welche in den Massenproduktionen der billigen Haushaltswaren, vorzüglich als Öllämpchen, verbreitet waren (Abb. 21).

Drängt sich angesichts all dessen aus heutiger Perspektive zwangsläufig der Gedanke auf, welchem Druck sich der Mensch der Antike ausgesetzt sah, wenn er in seinem Lebensalltag überall auf diese ja als explizit vorbildlich inszenierte Bilderwelt stieß – denn die Realität seiner Wirklichkeit dürfte deren derart rigide perpetuierten Anforderungen ebenso wenig wie dies gegenwärtig der Fall ist in ästhetischer wie moralischer Hinsicht entsprochen haben – so sind derart kritische Überlegungen von der spätestens in der Renaissance einsetzenden Verklärung



Abbildung 21: Bronzenes Öllämpchen in der Form eines verzerrten Afrikanerkopfes. Römische Kaiserzeit, Privatbesitz. Quelle: Foto S. Soffer.

der antiken Kunst jedoch nahezu völlig überlagert worden. Ein Prozess, welcher zudem seinerseits auf vielfach ideologischen Konstrukten beruhte.

Sei es durch die Humanisten, welche die Idee der antiken Klassik zu einem bedeutenden, normativen Qualitätsbegriff erhoben und mit der Forderung nach einer gleichsam überzeitlich-vorbildlichen Gültigkeit verknüpften; sei es durch das sogenannte Zeitalter der Aufklärung des 18. Jhs., in dem unter vielen anderen Johann Joachim Winckelmann als die wohl mächtigste Instanz für eine Bewertung der Kunst seiner Zeit gerade in den von ihm als klassisch beurteilten, da besonders ausgeprägt an symmetrischen Konzepten ausgerichteten, Werken der Antike das höchste und in allen gestalterischen Bereichen anzustrebende Ideal – nicht zuletzt auch einer geordneten Vernunft – sah; sei es durch die im Historismus des späteren 19. Jhs. wiederbelebten Klassizismen, die man in besonderem Maß als dafür geeignet befand, patriotischen Nationalstolz zu verkörpern.

Erfuhren die Sehgewohnheiten und die mit jeder Wahrnehmung verbundenen Sinnstiftungen zumindest in unseren europäischen Kulturen in der Folge eine ungeheuer mächtige Überformung, so überrascht es kaum, dass die in der Klassischen Antike entwickelten Stereotypen des ‚schönen Guten‘ in Opposition zum ‚hässlichen Bösen‘ über alle Jahrhunderte hinweg bis in die unmittelbare Gegenwart hinein weiterleben. Ein Phänomen, für dessen Wahrnehmung allein schon ein aufmerksamer Blick in jede beliebige bebilderte Kunstgeschichte genügt und das sich nach wie vor kaum zufällig immer dann in einer besonders ausgeprägten Form fassen lässt, wenn die kulturellen Leitwerte und Normen des Eigenen einer Selbstvergewisserung bedurften. Dass dabei selbst die Semantik der Formensprache der antiken Clichés keine grundsätzlichen Veränderungen erfuhr, manifestiert sich wohl nirgendwo so klar, wie in denjenigen graphisch gestalteten Werken, welche, vorzüglich in den Gattungen der Karikatur oder des politischen Plakates, mit einerseits überpointierten, andererseits aber auch auf das Wesentlichste reduzieren Zeichen arbeiteten, um entsprechende Botschaften in unmissverständlicher Schlagkraft zu vermitteln.

Wie eine polemische Reprise mutet in diesem Sinn jedenfalls ein 1812 in England entworfenes Plakat mit dem Titel „General Frost Shaving Little Boney“ an (Abb. 22), welches die antiken Chiffren in einer ebenso einfallsreich-markanten wie bitter ironischen Überspitzung nutzt: Der eisige Winter Russlands attackiert – mit fremdländisch 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 hervor toben, ebenso wie der zähnebleckend vom grausamen Frost umklammerte, hybride Feldherr, aus dessen kaum minder großen, ängstlich zu seinem Peiniger empor gerichteten Augen dicke, peinliche Tränen hervor kullern. Selbst mit den toten oder sich sterbend in verrenkten Posen im Schnee windenden Truppen soll man nicht wirkliches Mitleid empfinden. Einer von ihnen bäumt sich am rechten unteren Bildrand mit klaffend nach unten



Abbildung 22: „General Frost Shaving Little Boney“. Als Plakat gedruckte britische Karikatur, 1812, Privatbesitz. Quelle: Foto C. Maderna.

verzogenem Mund noch ein letztes Mal auf, während, wie zum Hohn, noch ein Fähnchen über ihm flattert.

Gerade in diesem 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 und in dem sogar Spontaneität mit Abnormität verknüpft wurde, dürfte der Subtext einer derartigen Karikatur darüber hinaus keineswegs nur auf einer harmlos-humoristischen

Ebene gewirkt haben. Stellt man schließlich mit Blick auf zwei stellvertretend für viele stehende Plakate, welche während des Zweiten Weltkrieges kursierten, noch in Rechnung, dass politisch nicht nur oppositionelle, sondern einander auch ganz und gar feindlich gegenüberstehende Parteien in entsprechend völlig unterschiedlichen ideologischen Kontexten – hier etwa im Dienst antisemitischer (Abb. 23 a), dort anti-japanischer Propaganda (Abb. 23 b) – mit den gleichen Chiffren operierten, um einer Verachtung, beziehungsweise einer Furcht vor dem Fremden ein demagogisches Gesicht zu verleihen, so wird vollends deutlich, in welchem Ausmaß sich gerade die Stereotypisierung bildlicher Clichés letztendlich als Spielbälle für Jedermann eignen. Eine Feststellung, der man sich gerade auch in der Perspektive auf unsere unmittelbare Gegenwart stets bewusst sein sollte.



Abbildung 23: a. Antisemitisches Propaganda-Plakat. Kroatien 1941, Privatbesitz. b. Anti-japanisches Propaganda-Plakat. USA, Zweiter Weltkrieg, Privatbesitz. Quelle: Foto C. Maderna.

Ausgewählte Bibliografie zum Thema

- Cohen, Beth (Hrsg.): Not the classical ideal. Athens and the construction of the other in Greek art (Leiden 2000)
- Diels, Hermann: Die Fragmente der Vorsokratiker (Berlin 1922)
- Dihle, Albrecht: Die Griechen und die Fremden (München 1994)
- Eibl-Eibesfeld, Irenäus/ Sütterlin, Christa: Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation (Wien 2007)
- Eming, Knut: Tumult und Erfahrung. Platon über die Natur unserer Emotionen (Heidelberg 2006)
- Ferris, Ian M.: Enemies of Rome. Barbarians through Roman eyes (Stroud 2000)
- Gruen, Erich S.: Rethinking the Other in Antiquity (Princeton 2011)
- Guggisberg, Martin A.: Attische Figurengefäße im „barbarischen Kontext“, in: Bonomi, Simonetta/ Guggisberg, Martin A. (Hrsg.), Griechische Keramik nördlich von Etrurien. Griechische Keramik nördlich von Etrurien. Mediterrane Importe und archäologischer Kontext. Internationale Tagung. Basel 14. – 15. Oktober 2011. (Wiesbaden 2015) p. 35–40
- Hall, Edith: Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy (Oxford 1989)
- Harbsmeier, Martin/ Möckel, Sebastian (Hrsg.), Pathos, Affekt, Emotion. Transformation der Antike (Frankfurt a.M. 2009)
- Harrison, Thomas (Hrsg.): Greeks and Barbarians (Edinburgh 2002)
- Heitz, Christian: Nördliche ‚Barbaren‘ in der römischen Bildkunst. Die Guten, die Bösen und die Hässlichen (Hamburg 2009)
- Hölscher, Tonio: Menschenbilder in der altgriechischen Kunst, in: Hilgert, Markus/ Wink, Michael (Hrsg.), Menschen-Bilder, Heidelberger Jahrbücher 54, 2010 (2012) p. 27–47
- Hutter, Sonja: Vestis virum reddit. Zur Beurteilung des äußeren Erscheinungsbildes von Fremdvölkern in der Ethnographie der späten Republik und frühen Kaiserzeit (2002)
- Jensen, Erik: Barbarians in the Greek and Roman world (Indianapolis 2018)
- Kim, Hyun J.: The invention of the “Barbarian” in late sixth-century B.C. Ionia, in: Almagor, Eran/ Skinner, Joseph (Hrsg.), Ancient ethnography. New approaches (London 2013) p. 25–48
- Kistler, Erich: Funktionalisierte Keltenbilder. Die Indienstnahme der Kelten zur Vermittlung von Normen und Werten in der hellenistischen Welt (Berlin 2009)

- Konstan, David: *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature* (Toronto u.a. 2006)
- Lissarague, François, Identity and otherness, in: *Source* 15,1, 1995, p. 4–9
- Maderna, Caterina: Von der Ordnung der Mimik. Bedrohliche Leidenschaften in der antiken Bildkunst, in: *Städel Jahrbuch, Neue Folge* 20, 2009, p. 7–54
- Peigney, Jocelyne: *Amis et ennemis en Grèce ancienne* (Bordeaux 2011)
- Pülz, Andreas/ Trinkl, Elisabeth (Hrsg.): *Das Eigene und das Fremde. Akten der 4. Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 26. – 27. März 2012* (Wien 2015)
- Schmal, Stephan: *Feindbilder bei den frühen Griechen. Untersuchungen zur Entwicklung von Fremdenbildern und Identitäten in der griechischen Literatur von Homer bis Aristophanes* (Frankfurt a.M. 1995)
- Vlassopoulos, Kostas: *Greeks and Barbarians* (Cambridge 2013)
- Walter, Uwe: „Schlechte Zeugen sind für die Menschen Augen und Ohren derjenigen, die Barbarenselen haben“. Heraklit und Herodot, zusammengedacht, in: Fantino, Enrica/ Muss, Ulrike/ Schubert, Charlotte u.a. (Hrsg.), *Heraklit im Kontext* (Berlin 2017) p. 151–170
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. 4. Auflage Tübingen 1956
- Zenzen, Nicolas/ Hölscher, Tonio/ Trampedach, Kai (Hrsg.): *Aneignung und Abgrenzung. Wechselnde Perspektiven auf die Antithese von „Ost“ und „West“ in der griechischen Antike* (Heidelberg 2013)

Über die Autorin

apl. Prof. Dr. Caterina Maderna studierte Klassische Archäologie, Alte Geschichte, Latinistik, Christliche Archäologie und Kunstgeschichte an den Universitäten Heidelberg und Göttingen. Nach ihrer Promotion war sie vor allem an der Universität sowie am Liebieghaus (Skulpturensammlung) Frankfurt am Main, nach ihrer Habilitation in Mainz am dortigen Institut für Klassische Archäologie sowie an der TU Darmstadt tätig. Seit 2015 ist sie außerplanmäßige Professorin am Institut für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind antike Skulptur, Politik, Soziologie und Religion im Spiegel der Bildmedien Griechenlands und Roms, Antikenrezeptionen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart sowie Museologie. Projekte und Publikationen: s.u. https://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zaw/klarch/mitarbeiter/maderna_cv.html

Korrespondenz:

apl. Prof. Dr. Caterina Maderna
Institut für Klassische Archäologie
Universität Heidelberg
Marstallhof 4
69117 Heidelberg
E-Mail: caterina.maderna@mail.zaw.uni-heidelberg.de