

# Wie schön darf Gorgo sein? Die widersprüchliche Ästhetik der griechischen Kunst und Lebenskultur

TONIO HÖLSCHER

Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg

## Zusammenfassung

Der Beitrag<sup>1</sup> geht dem Paradox nach, dass Hässlichkeit, Schrecken und Grauen in den Bildenden Künsten, bis in die modernen Medien hinein, in Formen dargestellt werden, die künstlerisch ‚vollendet‘ sind und insofern als ‚schön‘ empfunden und genossen werden (können). In der griechischen Kultur und Kunst ist körperliche Schönheit das höchste Leitbild des sozialen Lebens – dem gegenüber verkörpert die grässliche Fratze der mythischen Gorgo die extremen Schrecken des Todes. Wenn in ihrem Bild Grauen, Gewalt und Tod in perfekten Formen zu visueller Wirkung gebracht werden, so muss scharf zwischen ästhetischer Vollendung und thematischem Horror unterschieden werden. Den Horror zum ästhetischen Genuss zu machen, beruht auf einer modernen Verabsolutierung der künstlerischen Form, für die es in vormodernen Kulturen keine Legitimation gibt.

---

<sup>1</sup> Der Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags zum 10-jährigen Bestehen des Freundeskreises des Instituts für Klassische Archäologie FORUM ANTIKE im Juni 2017.

## 1 Widersprüche zwischen Lebenswelt und Bildpraxis?

In den frühen 1970er Jahren wies ein befreundeter junger Kunsthistoriker mich auf einen neuen Film hin: Es sei der schönste Film, den er kenne. Ich sah ihn – und konnte danach zwei Nächte lang nicht schlafen. „Clockwork Orange“ von Stanley Kubrick handelte von einer Gang von Jugendlichen, die sich in lustvollen Gewalt-Orgien ergehen, ihre Opfer in brutalster Weise zu Krüppeln treten, deren Anführer in aller Ruhe eine Frau mit der Schere entkleidet und vergewaltigt – und schlägt dann um, indem die früheren Opfer des Protagonisten sich mit psychisch unterstützter Gewalt an ihm rächen und ihn bis zum Versuch des Selbstmords treiben. Dies alles unterlegt mit rauschender Musik, von *Singin' in the Rain* bis zu Beethovens 9. Symphonie, und in Bildern von einer unerhört gestochenen eindringenden Klarheit. Als ich dem Freund berichtete, wie der Film auf mich gewirkt hatte, war er im höchsten Maß überrascht: Dies seien doch Bilder von einzigartiger, hinreißender Schönheit!

Dem konnte man gar nicht widersprechen, aber ich selbst war außerstande, diese Ästhetisierung der Gewalt nachzuvollziehen. Nicht nur beim Ansehen, sondern noch in der Erinnerung bereiteten die Bilder mir eine Art von physischem Phantomschmerz. Darin liegt eine tiefe Frage: Wie sollen wir mit dem Schrecken umgehen, wenn er sich in ästhetisch überwältigender Form präsentiert? Und die Frage betrifft nicht nur die Kunst, sondern ebenso die Wirklichkeit des Lebens: Der Ausbruch eines Vulkans, der Tausende von Menschen das Leben kostet, kann ein großartiges Naturschauspiel sein. Dabei ist hier der Widerspruch zwischen der Ästhetik des Anblicks und dem Grauen der Wirklichkeit noch irgendwie hinzunehmen, weil die Kräfte der Natur unschuldig sind und ihre Schönheit nicht gegen ihre katastrophalen Wirkungen zu verantworten haben. Wie aber, wenn Menschen die von ihnen selbst geschaffene grauenvolle Wirklichkeit ästhetisch überhöhen und damit das Grauen verleugnen? Max Frisch hat in seinen Tagebüchern mit Schrecken darüber nachgedacht, wie er vom Flugzeug aus die Landschaft unter ihm, mit ihren Wiesen und Städtchen, Fabriken, Bahnhöfchen und Dampferchen, als spielzeugartige ästhetische Welt wahrnimmt – und wie es ihn juckt, darüber Bomben abzuwerfen und weiße Explosionswölkchen aufplatzen zu sehen, ohne etwas von der Wirklichkeit der Zerstörung, vom Blut und Röcheln lebender Menschen wahrzunehmen. Es ist der Schrecken darüber, dass eine Wirklichkeit der Zerstörung eine Ästhetik wie ein Film entwickelt. Aber ist der Film tatsächlich nur ein Film? Wenn der wirkliche Bombenteppich in keinem Fall durch seine

ästhetische Wirkung zu einem Genuss werden darf – kann dann im Film die brillante Inszenierung die dargestellte Wirklichkeit zu einem Erlebnis von Schönheit machen?

Letzten Endes geht es um die Dichotomie zwischen visueller Wahrnehmung und physischer Empathie, in der Lebenswelt wie in den Werken der Bildkunst. Um diese Fragen möglichst klar zu stellen und eigene Antworten und Positionen möglichst transparent zu begründen, ist es sinnvoll, sie zunächst nicht im Rahmen der eigenen Kultur anzusteuern, der immer schon ein Feld eigener kultureller Vorgaben markiert, sondern ein fremdes kulturelles Umfeld zu wählen, das den Rahmen des Denkbaren erweitert. Die Kultur und Bildkunst des antiken Griechenland ist dafür ein besonders ergiebiges Feld, weil hier die Vorstellungen von Schönheit und die Gegenkonzepte des Hässlichen in sehr grundsätzlicher Weise durchgespielt und weit über die Bildkunst hinaus zu Kategorien umfassender kultureller Konzepte ausgebildet worden sind:

## 2 Die Gorgo als Inbegriff des Hässlichen

Im Mythos der Griechen waren die Gorgonen die Verkörperungen des äußersten Grauens (Abb. 1). Sie waren drei Schwestern, zwei von ihnen unsterblich, die dritte, Medusa genannt, sterblich. Nach Hesiod lebten sie „jenseits des Okeanos, am Rand der Nacht“, also am Ende der Welt, nahe dem Reich des Todes, wo man sich grässliche Monster von bedrohlicher Wildheit vorstellte. Ihr Name bedeutet „furchtbar blickend“ und darum zugleich „furchtbar anzublicken“: Für die antiken Griechen hatte das Auge eine aktive Kraft. Der schreckliche Blick und Anblick der Gorgonen ließ die davon Getroffenen versteinern. Der Held Perseus, der ausgesandt wurde, die sterbliche Medusa zu töten, musste ihr das Haupt mit abgewendetem Blick abschneiden und es in einer Tasche verstauen, weil seine schreckliche Wirksamkeit nicht aufhörte. Schließlich übergab er es seiner Schutzgöttin Athena, die seither das Gesicht der Gorgo Medusa als drohendes „Gorgoneion“ auf ihrem geschuppten Brustschutz, der Aegís, trug.

Die Bilder der Gorgo sind das Äußerste an erschreckender Hässlichkeit, das die griechische Kunst hervorgebracht hat. Ihr riesenhaftes Haupt ist frontal auf den Betrachter gerichtet und starrt ihn mit weit aufgerissenen Augen an (Abb. 2–4). Die Nase ist knollig verbreitert, der Mund weit geöffnet und extrem nach außen gezogen, so dass die Wangen sich stark aufwölben. Zwei lange Reihen von ge-

bleckten Zähnen werden bedrohlich sichtbar, mit je zwei spitzen Hauern, nach oben und unten gerichtet, in den Mundwinkeln. Dazwischen die widerlich herausgestreckte Zunge. Alle Züge sind zu einer grimassenhaften Maske verzerrt und erstarrt, als wäre es die monströse Erstarrung des Monsters, die die Versteinering des Gegenüber bewirkt. Im Gegensatz dazu wird das ganze Haupt oft von einem Kranz bedrohlich züngelnder Schlangen umgeben. So hat Friedrich Schiller in der Ballade „Die Kraniche des Ibykus“ die Erinyen beschrieben:

Und wo die Haare lieblich flattern,  
Um Menschenstirnen freundlich wehn,  
Da sieht man Schlangen hier und Nattern  
Die giftgeschwollenen Bäuche blähn.



**Abbildung 1:** Perseus tötet die Gorgo, Athena. Elfenbeinrelief aus Samos. Athen, National-Museum, Inv. E1. 650–600 v. Chr. Nach: K. Lapatin, *Luxus, The Sumptuous Art of Greece and Rome* (2015) fig. 148.



**Abbildung 2:** Gorgoneion auf Wassergefäß (Hydria). London, British Museum, Inv. E 180. Um 500 v. Chr. Nach: C. Bérard u.a., *Die Bilderwelt der Griechen* (1984) Abb. 219.



**Abbildung 3:** Gorgoneion. Bronze-Platte aus Boiotien. Paris, Musée du Louvre, Inv. Br 96. Anfang 7. Jh. v. Chr. Nach: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV,2 (1988) Taf. 163.

Der Schrecken erregende Charakter solcher Bilder wird besonders deutlich in dem Gegensatz zu den Standbildern der schönen Mädchen, die zu dieser Zeit in die großen Heiligtümer geweiht wurden (Abb. 13): dort das zarte Lächeln zurückhaltender Anmut, hier die Schamlosigkeit der gebleckten Zähne und der heuau ausgestreckten Zunge; dort die liebevoll strahlenden Blicke, hier die aggressiv starrenden Augen, dort die lebendig schwellenden Gesichtszüge, hier die verzerrte Maske. Die Gorgo, so hat der große französische Kulturhistoriker Jean-Pierre Vernant gezeigt, ist in jeder Weise das Gegenbild zum griechischen Konzept des Menschen, der Menschlichkeit und des menschlichen Lebens. Sie strahlt den Tod aus den Augen: Versteinierung ist die extreme Auslöschung des Lebens.



**Abbildung 4:** Gorgoneion. Terrakotta-Ständer. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.4. Um 575–550 v. Chr. Nach: D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his world* (1985) fig. 93.

In diesem Sinn wird das Gorgonenhaupt dann zum Symbol aller Abschreckung, nicht nur auf der Aegis der kriegerischen Göttin Athena. Tempel und andere Gebäude, wie auch alle möglichen Gegenstände der höheren Lebenskultur werden durch die ganze griechische und römische Antike mit dem Gorgoneion gegen Schändung durch Frevler und Zerstörung durch Feinde geschützt. Ein frühes Gorgoneion aus Bronze aus einem Heiligtum in Boiotien (Mittelgriechenland)

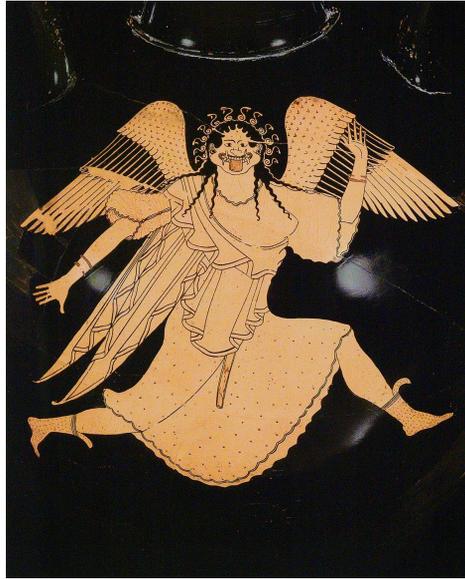
muss wohl an einem religiösen Bau angebracht gewesen sein (Abb. 3). Die frühen großen Tempel in Sizilien waren im Giebel mit großen Gorgonen aus farbiger Terrakotta geschmückt. Und noch späte Sarkophage der römischen Kaiserzeit aus Kleinasien werden von Köpfen der Gorgo geschützt.

Was allerdings für heutige Augen irritierend sein kann: Die meisten Bilder der Gorgo sind künstlerisch von außerordentlicher Schönheit. Nur das frühe Gorgonenhaupt aus Bronze ist von abstoßender Hässlichkeit. Doch das Gorgoneion auf einem rituellen Wassergefäß ist von einer prachtvollen Bordüre von Schlangen eingefasst (Abb. 2). Bei dem Gorgoneion auf einem Terrakotta-Ständer sind die Formen von Zähnen und Zunge, Nase, Augen und Brauen, Ohren und Locken zu einem perfekten Ornament stilisiert; sie trägt Ohrschmuck, die Stirn ist mit aufgemalten Spiralen verziert (Abb. 4).

Eine dahineilende Gorgo trägt nicht nur ein bildschönes Diadem aus Schlangen und besitzt nicht nur prächtige Perlhaare wie die archaischen Mädchen-Statuen, sondern auch ein schön gemustertes und gefälteltes Gewand und vor allem hinreißend schöne Flügel, die ihren Kopf perfekt rahmen (Abb. 5). Darin gleicht sie grundsätzlich Bildern der Siegesgöttin Nike, die den strahlenden Glanz des Sieges im Krieg, in den athletischen und musischen Wettkämpfen verkörperte.

Diese Ambivalenz zwischen erschreckender Hässlichkeit und künstlerischer Schönheit ist nicht auf die Gorgonen beschränkt. Sie findet sich ähnlich bei vielen monströsen Wesen der griechischen Vorstellungswelt. Prachtvolle Bronzekessel derselben Zeit wurden vielfach mit Köpfen von Greifen geschmückt, die sich mit weit aufgerissenen scharfen Schnäbeln von der Schulter des Gefäßes ringsum nach außen wendeten (Abb. 6). Die Kessel wurden als lebendige Körper angesehen, die wie die Gorgonen mit aggressiven Schutzwesen versehen wurden. Aber auch die Greifen sind zum Teil von einzigartig perfekter Schönheit: Das Zusammenspiel der kantigen Kurven von Schnabel, Zunge und Orbitalen, bekrönt von dem senkrechten Stirnknauf und den parallelen Ohren, ist von einer kompositionellen Spannung ohnegleichen. Wieder also ein hoch bedrohliches Wesen, dem man nicht vor den spitzen Schnabel kommen sollte, und das man gleichwohl gar nicht lange genug mit Bewunderung aus der Nähe betrachten möchte.

Dasselbe gilt aber auch für szenische Darstellungen von Gewalt. Auf einem Salbgefäß gliedert sich ein vielfiguriges Schlachtbild zu einem fast ornamentalen Geflecht von Einzelkämpfen (Abb. 7). Dabei geht es im Einzelnen durchaus recht gewaltsam zu; doch die vielfältigen Akte des Verwundens und Tötens werden



**Abbildung 5:** Gorgo, vor Perseus davoneilend. Amphora München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2312. Um 490 v. Chr. Nach: V. Brinkmann, *Die Launen des Olymp* (Petersberg 2008) 33 Abb. 15.

nahezu neutralisiert vom schönen Gewebe der gesamten Komposition. Ähnliche Widersprüche kann man in Einzelbildern von Kämpfen sehen. Im Bildfeld einer Amphora greifen zwei schwer bewaffnete Krieger einander höchst bedrohlich mit ihren Lanzen an (Abb. 8); doch in ihrer Haltung und Bewegung, mit reich geschmückten Rüstungen und Gewändern, präsentieren sie sich in einer perfekten Symmetrie, die noch unterstrichen wird von den schönen Frauen, die in symbolischer Teilnahme das soziale Umfeld der aristokratischen Kämpfer repräsentieren.

Wie sollten die Betrachter auf solche Bilder reagieren? Wieder steht man vor der Frage von „Clockwork Orange“: Sollte der Schrecken der Bildthemen durch die Schönheit der Darstellung gemildert werden? Aber welchen Sinn hätte dann das Bild der Gorgo noch als Wesen des Schutzes und der Abschreckung? Eher scheint es, dass die Wirkung des Schreckens von der Schönheit der Darstellung unberührt bleibt. Aber wie ist das zu verstehen?

Die bisherigen Überlegungen weisen zunächst auf ein fundamentales Phänomen der griechischen Kultur: die hohe Bedeutung des Sehens und der visuellen Erschei-



**Abbildung 6:** Greif von Bronze-Kessel. Vathy (Samos), Museum, Inv. B 1156. Um 600 v. Chr. Nach: A. Delivorrias (Hg.), *Greece and the Sea* (1987) S. 173.

nung der Welt. Leben und Tod wird im Sehen (und bei Perseus: im Nicht-Sehen) von Schönheit und Hässlichkeit verhandelt. Die visuelle Gestalt der Wesen und Dinge hat eine existentielle Bedeutung. Und dabei ergibt sich immer wieder ein potentieller Widerspruch zwischen der Ästhetik der dargestellten *Themen* und der darstellerischen *Formen*.

Wenn man sich auf diesen Widerspruch einlassen will, so wird man zunächst die beiden Aspekte der Bildkunst für sich getrennt betrachten. In diesem Sinn geht es im Folgenden zunächst um die Bedeutung von Schönheit (und Hässlichkeit) in den *Gestalten und Vorgängen* der Lebenswelt, einschließlich der vorgestellten Über-Welt der Götter und mythischen Wesen. Dabei erweist Schönheit sich als eine grundlegende *soziale* Qualität und Tugend. Danach geht es um die Ästhetik der künstlerischen *Formen*: Hier ist Schönheit ein *kommunikativer* Wert in der



**Abbildung 7:** Schlacht von Hopliten-Kriegern. Athenisches Salbgefäß. Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 616. Um 575–550 v. Chr. Nach: E. Simon / M. Hirmer, *Die griechischen Vasen* (1976) Taf. 58.



**Abbildung 8:** Einzelkampf von Hopliten-Kriegern. Athenische Amphora. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1419. Um 550–525 v. Chr. Nach: S. Muth, *Gewalt im Bild* (2008) Abb. 98.

Wechselwirkung zwischen dem Bild und dem Betrachter. Auf dieser Grundlage kann erst die Frage gestellt werden, in welchem Verhältnis die Ästhetik der Lebenswelt zu der Ästhetik der Kunst bei den Griechen steht – um schließlich noch einmal in die Gegenwart zurückzukehren, von der wir ausgegangen sind.

### 3 Schönheit als soziale Qualität

Wenn die Gorgo in ihrer Hässlichkeit bei den Griechen zum Inbegriff des Todes werden konnte, so ist dies die Gegenseite des Phänomens, dass für die Griechen das Leben essentiell in Formen von Schönheit begründet ist. Schönheit war im antiken Griechenland weit mehr als ein Phänomen der Kunst. Johann Joachim Winckelmann hatte die Schönheit der griechischen Standbilder mit der sozialen Realität verbunden: mit der Praxis der Athletik, in der die Körper der Griechen zu Kraft und Schönheit ausgebildet wurden. In diesem Körperideal hatte er eine Grundlage der sozialen und politischen Freiheit der Griechen gesehen. Ein Jahrhundert später hat dagegen der Schweizer Kulturhistoriker Jacob Burckhardt die Schönheit der griechischen Bildwerke als ein ideales Reservat der Kunst gefeiert: Die Künstler hätten sich in diesen idealen Bereich der Schönheit zurückgezogen und seien dadurch den konfliktvollen Verhältnissen der politischen und sozialen Wirklichkeit entgangen, die von Krieg und Streit, Konkurrenz und Neid geprägt waren. Erstaunlicherweise also hatte der Idealist Winckelmann die Kunst weit stärker im geschichtlichen Leben verwurzelt gesehen. Wenngleich man ihm heute in vielen seiner Grundauffassungen nicht mehr folgen wird, so sollte man ihn doch als Herausforderung annehmen. Heute können wir Schönheit in noch weit umfassenderer Weise als eine zentrale kulturelle Kategorie der Griechen verstehen: Schönheit war eine soziale Qualität und ein Prinzip der sozialen und politischen Ordnung. Man kann sich dabei fragen, wie weit das tatsächlich gelungen ist, und wie weit es zum allgemeinen Glück beigetragen hat – doch das steht auf einem anderen Blatt.

In der sozialen Praxis der Griechen war Schönheit ein hoher Wert. Eine schöne Gestalt war ein Ausweis von hohen ethischen und ästhetischen Qualitäten. *Kalos kai agathos*, schön und leistungsstark, gingen nach allgemeinem Urteil weitgehend zusammen.

Das ist heute vielfach, jedenfalls als allgemeines gesellschaftliches Ideal, schwer nachvollziehbar. In aufgeklärten Gesellschaften gilt körperliche Schönheit zumeist

als irrelevant gegenüber sozialen, ethischen und intellektuellen Qualitäten. Der „Beau“ ist schon lange eine Negativ-Figur, Schönheits-Wettbewerbe stoßen heute zunehmend auf Kritik als ein von Modefirmen und Beauty-Industrie gesteuertes Diktat. ‚Gute‘ körperliche Erscheinung und schickes Outfit, als Voraussetzung für beruflichen Erfolg, werden zwar in konservativen Bereichen der Gesellschaft, im Marketing und Management, noch hoch geschätzt, doch von Arbeitern bis zu Intellektuellen erregen sie eher den Verdacht traditioneller bürgerlicher Vorurteile. In der ‚fortschrittlichsten‘ Gesellschaft der Welt, in Californien, ist Vernachlässigung der äußeren Erscheinung geradezu ein Zwang.

Dass dies im antiken Griechenland vielfach anders war, kann man in allen Bereichen des Lebens feststellen. Man kann das positiv oder auch negativ beurteilen, man kann auch darauf verweisen, dass der Vorrang von Schönheit nicht allgemein anerkannt, sondern vor allem in den sozialen Eliten in Geltung war – man kann aber darüber hinaus auch fragen, warum das so war.

Um die hohe Bedeutung einer ‚schönen‘ Erscheinung bei den Griechen zu verstehen, muss man von einigen Grundvoraussetzungen der griechischen Lebensordnung ausgehen, in der der menschliche Körper ein zentraler Faktor war. Seit der Wiederbegründung der griechischen Hochkultur im frühen 1. Jahrtausend v. Chr. bestand die griechische Welt aus einer Vielzahl von unabhängigen Stadtstaaten, meist mit wenigen Tausend Bürgern, die von wechselnden Amtsträgern geleitet wurden. Es gab soziale Schichtungen von Reichtum und Ansehen, aber keine starken Strukturen der Macht, weder dauerhafte politische Herrschaften noch mächtige Priesterschaften. Alle wichtigen Angelegenheiten wurden von den Mitgliedern der Gemeinschaft im ‚direkten Miteinander‘ ausgehandelt. Die Entscheidungen der Politik wurden nicht in gewählten Parlamenten, sondern in der Volksversammlung von den anwesenden Mitgliedern der Gemeinschaft entschieden. Die Kulte für die Götter wurden in gemeinschaftlicher Präsenz der Bürger vollzogen. Die sozialen Verbindungen wurden beim Symposium im Zusammensein der Trinkgenossen geknüpft. Der Krieg wurde im Wesentlichen als mutiger körperlicher Einsatz individueller Krieger aufgefasst; schon der Schuss aus der Ferne mit Pfeil und Bogen galt als minderwertig. Die Konkurrenz der Athleten wurde nicht mit gemessenen Rekorden, sondern im unmittelbaren Kampf gegeneinander ausgetragen. Bei der Jagd gab Platon den Vorzug nicht dem Einfangen der Beute mit Netzen und Fallen, sondern dem unmittelbaren Kampf gegen den tierischen Gegner mit Lanze und Speer den Vorzug. Areté, männliche Trefflichkeit, bestand

im unmittelbaren Einsatz des Körpers. Man kann die griechische Lebenskultur eine Kultur der unmittelbaren Präsenz und des unmittelbaren Handelns nennen

Unter diesen Voraussetzungen gewann die unmittelbare Wirkung der Person in den sozialen Situationen der Volksversammlung, der religiösen Feste, der athletischen Wettkämpfe, der privaten Symposien eine ungemein starke Bedeutung: zum einen die Kraft der überzeugenden Rede, zum anderen die Wirkung des Auftretens, der äußeren Erscheinung. Schönheit war eine soziale Qualität.

Im griechischen Mythos beginnt das mit Achill. Seine überwältigende Erscheinung wird zuerst von Priamos wahrgenommen, der ihn vor dem Kampf mit Hektor heranbrausen sieht (Ilias 22, 26–32):

Wie er, hell wie ein Stern, daher durch die Ebene stürmte,  
Welcher zur Herbstzeit kommt: Die weithin sichtbaren Strahlen  
Leuchten unter den vielen Sternen im nächtlichen Dunkel, . . .  
Also strahlte das Erz um die Brust ihm, wie er dahinlief.

Und dann (22, 134–135):

. . . Ringsum strahlte das Erz von dem Glanze  
Sei es des lodernden Feuers oder der Sonne beim Aufgang.

(Übersetzung Roland Hampe)

Die strahlende Schönheit Achills wird hier in Metaphern des Lichts zum Ausdruck gebracht, und sie hat zwei bezeichnende Eigenschaften: Sie ist von stechendem Glanz und furchterregend aggressiv. Achills Schönheit ist eine aktive Kraft, die seinen Feinden den Tod bringt.

Die Kraft der Schönheit hat viele Aspekte. Die Dichterin Sappho schildert die Wirkung eines schönen jungen Mannes auf ein Mädchen:

Seh ich Dich nur kurz an, will kein Laut  
Mir mehr heraus,  
Die Zunge ist festgefroren, feines Feuer  
Lief gleich mir unter der Haut dahin. (. . .)  
Schweiß fließt an mir herab, ein Zittern  
Erfasst mich ganz, fahler als Gras  
Bin ich. Fast wie gestorben – so komme ich mir vor.

(Übersetzung Wolfgang Schadewaldt, mit Änderungen)

Entsprechend wird die betörende Wirkung schöner Knaben auf ihre Liebhaber von Platon und anderen beschrieben.

Dies alles hatte weite soziale und politische Auswirkungen. Über den athenischen Staatsmann Alkibiades, einen Neffen des Perikles, sagt noch Plutarch: „Von seiner körperlichen Schönheit brauche ich wohl nicht mehr zu sagen, als dass ihr Reiz ihn auf jeder Altersstufe mit seiner Blüte begleitete und als Knaben, Jüngling und Mann gleich liebenswert und wohlgefällig machte“. Und die schöne Erscheinung wird auf „edle Veranlagung und Vollkommenheit des Körpers“ zurückgeführt (Übersetzung Konrat Ziegler). Mit eben dieser glanzvollen Erscheinung, zusammen mit seiner bezwingenden Rhetorik, hat Alkibiades im



**Abbildung 9:** Alexander der Große. Abguss Institut für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg nach Marmorkopf München, Staatliche Antikensammlungen (Leihgabe Schwarzenberg). Photo H. Vögele.

Peloponnesischen Krieg die Athener zu den waghalsigsten, verhängnisvollen militärischen Unternehmungen verführt.

Andere haben ihr visuelles Auftreten noch spektakulärer eingesetzt. Nach Herodot sind die Perser darüber erstaunt, dass die Spartaner sich sorgfältig ihr langes Haar kämten, bevor sie in den Kampf gehen (Herodot 7, 208 f.). Als im 4. Jahrhundert v. Chr. der Thebanische Feldherr Epaminondas daran war, Sparta zu erobern, stürmte im letzten Augenblick ein gewisser Isidas aus seinem Haus, völlig nackt, den Körper wie ein Athlet eingeeölt, und streckte die Gegner reihenweise nieder: Er sei, so sagte man, den Gegnern wie ein höheres und mächtigeres Wesen erschienen (Plutarch, Agesilaos 34).

Größte historische Wirkung entfaltete dann Alexander der Große mit seiner äußeren Erscheinung (Abb. 9): Im Gegensatz zu dem traditionellen Menschenbild, vor allem zu allen früheren Staatsmännern Griechenlands, trat er nicht mit dem kurz geschnittenen Haar und Bart des reifen Mannes auf, sondern in jugendlicher Bartlosigkeit, mit hoch über der Stirn aufspringenden und lang in den Nacken fallenden Locken, so wie man sich die Helden des Mythos und die jungen Götter vorstellte. Mit dieser Erscheinung eines überwältigenden Charisma hat er es vermocht, sein Heer von 40.000 Soldaten zehn Jahre lang für seinen völlig einzigartigen Feldzug zu motivieren, der sie bis in die afrikanische Wüste und an den Fuß des Himalaya führte.

Gewiss gab es in Griechenland Gegenstimmen, die das Ideal der Schönheit in Zweifel zogen. Bei Homer ist Hässlichkeit noch ein eindeutiges Manko: Der missgestaltete Thersites, der Meuterer und Lästere im griechischen Heer, ist ein negatives Gegenbild zu den großen und schönen Helden. Und unter den Göttern ist bekanntlich der verkrüppelte Hephaistos, als Gott des Handwerks, der sozial am wenigsten Geachtete: aus dem Olymp verstoßen und an den Rand der griechischen Welt, auf die Insel Lemnos verbannt. Doch schon bald darauf meldet der Dichter Archilochos seine Zweifel an:

Mir gefällt kein langer Feldherr, der den Schritt ins Weite streckt,  
 Der sich gar mit Locken brüstet, eitel sich das Kinn rasiert –  
 Mir gefällt vielmehr ein Kleiner, selbst wenn ihm die Beine krumm,  
 Aber stämmig auf den Füßen soll er stehen, voller Herz!

(Übersetzung Z. Franyó)

Seither gab es in Griechenland immer wieder Stimmen, die das Ideal des *kalos kai agathos*, der körperlichen Schönheit, die zugleich Eleganz und Leistungsfähigkeit wie auch ethische Vollkommenheit einschließt, in Frage stellten. Themistokles, der siegreiche Feldherr in den Kriegen gegen die Perser, hat sich stolz von der edlen Musikkultur der Aristokraten abgesetzt und sich in seinem Porträt mit bulligem Gesicht darstellen lassen. Am prominentesten in dieser Hinsicht war Sokrates, dessen Silen-haftes Äußeres von seinen Anhängern sicher in einem pointierten Gegensatz zu der Schönheit seiner Seele gesehen wurde.

Doch als allgemeines Ideal blieb weiterhin die aristokratisch geprägte Schönheit der körperlichen Erscheinung in Geltung. Das wird vor allem auch in der



**Abbildung 10:** Statuengruppe der Tyrannenmörder von Athen. Rekonstruktion (Gips) des Originals von 476 v. Chr. Rom, Museo die Gessi. Photo Deutsches Archäologisches Institut Rom.

Bildkunst deutlich, noch lange über das Ende der archaischen Blütezeit der griechischen Aristokratie hinaus. Ein eklatantes Zeugnis ist das berühmte Denkmal für die athenischen Tyrannenmörder (Abb. 10). Die beiden vornehmen Freunde, der ältere Aristogeiton und der jüngere Harmodios, waren in homoerotischer Liebe miteinander verbunden, doch Harmodios erregte auch das Begehren des mächtigen Hipparchos, der zusammen mit seinem Bruder Hippias in Athen eine Herrschaft ausübte, die man Tyrannis nannte. Als Harmodios diesen zurückwies, rächte der Machthaber sich, woraufhin die beiden ein Attentat auf ihn verübten. Sie töteten Hipparch, aber Hippias überlebte, die Attentäter wurden getötet. Als aber bald darauf der Tyrann vertrieben und eine protodemokratische Staatsordnung eingerichtet wurde, wurden die beiden Freunde als Vorkämpfer der Freiheit gefeiert und mit einem Denkmal auf der Agora geehrt. Beide sind mit nacktem, trainiertem Körper dargestellt, Aristogeiton kräftiger, Harmodios etwas weicher, wie sie gemeinsam mit gezogenem Schwert gegen ihren imaginären Gegner vorstürmen.

Der individuelle schöne Körper war immer zugleich ein sozialer und ein politischer Körper. Dabei blieb aber umgekehrt auch der soziale und politische Körper immer zugleich ein erotischer Körper: Harmodios war ein jugendschöner Ephebe, um dessen Liebe die Protagonisten der athenischen Gesellschaft sich bekämpften, und auch sein erfolgreicher Liebhaber Aristogeiton kann sich sehen lassen. Noch im 4. Jahrhundert v. Chr. hat der große Feldherr Epameinondas von Theben in seinem Heer die homoerotischen Freundespaare nebeneinander kämpfen lassen, weil die gegenseitige Liebe sie zu besonderem Kampfesmut anheizte.

Das Ideal der politischen Schönheit hat einen einzigartigen Ausdruck auf dem Fries des Parthenon gefunden (Abb. 11). Dort wird die athenische Bürgerschaft bei der Festprozession für die Stadtgöttin Athena in einer idealen Form vor Augen geführt. Im vorderen Teil des Zuges treten die vornehmen Kulddienerinnen in edler Haltung und Kleidung auf, und den Höhepunkt stellen die jugendlichen Reiter dar, die die junge Generation der Stadt in dem vornehmsten Glanz verkörpern: auf feurigen Pferden, mit wohlgestalteten Körpern, eleganten Gewändern und edlen Gesichtszügen, die bei dem schönsten unter ihnen von reichen Locken umflattert werden. Im Kreis des bedeutendsten Künstlers des klassischen Athen, Phidias, wurde hier ein Bild einer städtischen Gemeinschaft geschaffen, in der die athenische Bürgerschaft sich in ihrer idealen Schönheit sehen konnte.

Wenige Jahre später hat der führende Staatsmann Perikles selbst in einer berühmten Rede auf die Gefallenen des ersten Jahres des Peloponnesischen Krieges

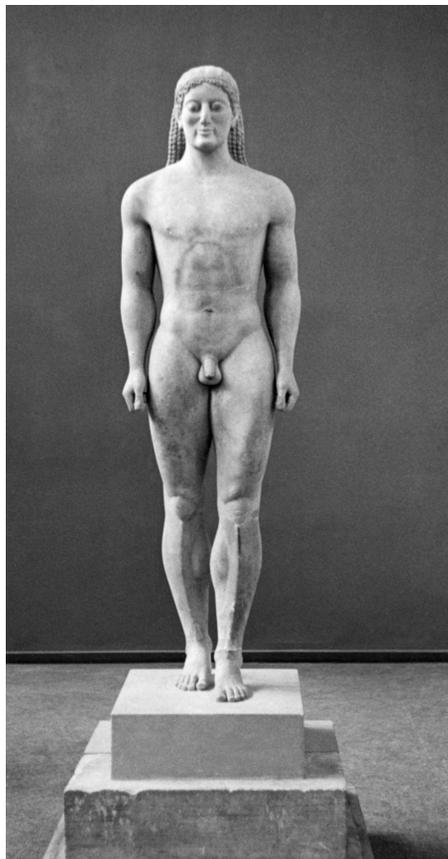


**Abbildung 11:** Jugendliche Reiter. Fries des Parthenon, Nordseite. London, British Museum, Inv. Sculpture 326. Um 440 v. Chr. Nach: F. Brommer, Der Parthenonfries (1977) Taf. 19.

diese Lebenskultur preisend zusammengefasst: „Wir lieben das Schöne, aber nicht um des Prunkes willen“. Das klingt sehr edel – freilich sollten wir dabei nicht vergessen, dass dieselben Athener in demselben Krieg sich in der schonungslosesten Weise auf das Recht des Stärkeren berufen und ihre Gegner in der brutalsten Weise vernichtet haben. Daran ist nichts zu beschönigen. Doch andererseits sollten wir nicht nur über historische Menschen und Gesellschaften urteilen, sondern auch über das Potential ihrer Idealvorstellungen nachdenken, unabhängig davon, ob die Wirklichkeit mit den Idealen übereingestimmt hat. Christian Meier hat das in einem glänzenden Essay über „Politik und Anmut“ bei den Griechen getan, in dem er gezeigt hat, wie stark die Griechen auf die verführerische Wirkung von Schönheit gesetzt haben, nicht nur in ihrer Kunst, sondern vor allem auch in ihren Lebensformen, nicht zuletzt in der Politik. Dass das noch heute nicht ganz obsolet ist, hat Bert Brecht in seiner alternativen Nationalhymne für Kinder zum Ausdruck gebracht:

„Anmut sparet nicht noch Mühe,  
 Leidenschaft nicht noch Verstand,  
 Dass ein gutes Deutschland blühe,  
 Wie ein andres gutes Land!

Anmut und Mühe: Damit liegt Brecht nicht so weit weg vom griechischen *kalos kai agathos*.



**Abbildung 12:** Grabstatue eines jungen Mannes (Kouros) von Anavyssos (Attika). Athen, National-Museum, Inv. 3851. Um 530 v. Chr. Nach: Photo Institut für Klassische Archäologie der Universität Saarbrücken.

Nur im Rekurs auf das gesellschaftliche Leben sind die Werke der Kunst zu verstehen. Die Standbilder von Menschen, die den Göttern in die Heiligtümer geweiht und den Toten auf den Gräbern aufgestellt wurden, zeigen vor allem junge Männer und Mädchen im vollen Glanz ihrer Erscheinung: die ‚Kouroi‘ mit brillant trainierten kräftigen und beweglichen nackten Körpern (Abb. 12), die ‚Korai‘ mit



**Abbildung 13:** Votivstatue eines Mädchens (Kore). Athen, Akropolis-Museum, Inv. 475. Nach: I. Kader, Penelope rekonstruiert (2006) S. 96.

reizvoller Verhüllung durch reiche, kunstvoll gefältelte Gewänder (Abb. 13); beide mit prächtig perlenden Haaren und dem strahlenden Lächeln der Charis. Es sind Vertreter derselben glanzvollen städtischen Jugend, die zu dieser Zeit auf den Vasen mit Inschriften gepriesen wurden: „Wie schön ist Leagros!“ Die Athener, und mit ihnen die Käufer ihrer Vasen in aller Welt, müssen verrückt gewesen sein nach den schönsten Epheben ihrer Zeit.

Ebenso verrückt waren die Götter nach ihnen. In den Mythen – die von den Griechen als ihre wirkliche Vorzeit betrachtet wurden – rauben Zeus und Poseidon

schöne junge Mädchen wie Aigina, Europa und Amymone und vereinigen sich mit ihnen; Zeus entführt den schönen Knaben Ganymedes und macht ihn zu seinem Liebling und Mundschenken. Eos, die Göttin der Morgenröte, begehrt den schönen Hirten Kephalos als Geliebten. Solche Bilder häufen sich in der Zeit der Perserkriege, als die Griechen sich selbst ganz besonders von der Gunst der Götter getragen fühlten. In den mythischen Lieblingen der Götter feierten sie ihre Vorbilder: So wie diese damals von den Göttern geliebt worden waren, so erfuhren sie selbst deren Liebe in der Gegenwart. Und wie die Liebe der Götter damals eine erotische Leidenschaft gewesen war, so musste es auch heute sein!

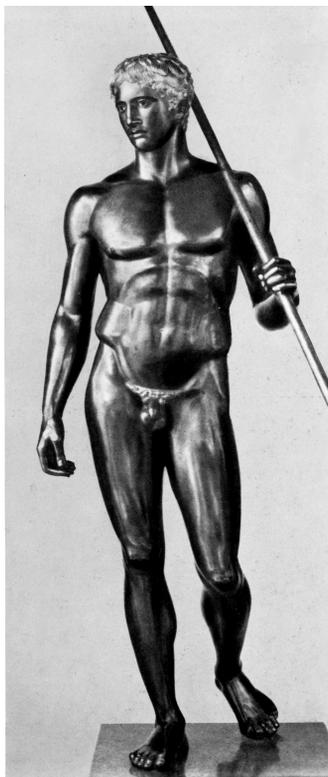
Um die Schönheit von Menschen und Göttern haben die griechischen Bildhauer und Maler sich mit höchster Anstrengung bemüht. Sie haben einerseits Wirkungen



**Abbildung 14:** Siegesgöttin Nike, die Sandale lösend. Balustrade vom Tempel der Athena Nike in Athen. Athen, Akropolis-Museum, Inv. 973. Um 420 v. Chr. Nach: R. Lullies / M. Hirmer, Griechische Plastik (1956) Taf. 191

von höchster Sinnlichkeit erreicht: Ein berühmtes Relief zeigt die Siegesgöttin Nike, deren Körper unter den zarten Falten des durchscheinenden Gewandes durchscheint, wie sie sich mit unvergleichlicher Anmut die Sandale zu einer rituellen Tätigkeit löst (Abb. 14). Sie ist Teil eines ganzen Schwarms von Niken, die den Rausch der Siege Athens in eine überbordende allegorische Siegesfeier umsetzen.

In ganz anderer Weise hat der berühmte Bildhauer Polyklet Schönheit zum Grundprinzip seines Menschenbildes gemacht. Er hat Menschen vermessen und auf dieser Grundlage ein ideales System von Proportionen des menschlichen Körpers festgelegt. Dies System, das er „Kanon“ nannte, hat er exemplarisch in



**Abbildung 15:** Speerträger (Doryphoros) des Polyklet. Bronze-Rekonstruktion. München Universität. Um 440 v. Chr. Photo R. M. Schneider.

einer Musterfigur umgesetzt, dem so genannten Speerträger, Doryphoros (Abb. 15). In dieser Figur sind die Teile des Körpers in eine höchst durchdachte Balance von gegensätzlichen Kräften gebracht worden sind: Tragen und Lasten, Anspannung und Entspannung, in äußerster durchkonstruierter Perfektion. Polyklets Kanon zeugt von einem euphorischen Optimismus, ein perfektes Menschenbild rational konstruieren zu können. Und diese rationale Schönheit des Körpers ist nicht nur eine liebevolle Erscheinung, sondern zugleich hohe Leistungsfähigkeit und ethische Vollkommenheit. Hier kommt der Künstler, der mit der theoretisch begründeten Schönheit zugleich ein Muster von ethischer „Bestheit“ zu schaffen unternimmt, dem Philosophen nahe.

#### **4 Erziehung zur Schönheit**

Die körperlichen Vorzüge, die bei den Griechen so hoch im Kurs standen, waren nicht einfach eine Vorgabe der Natur ohne persönliches Verdienst, sondern wurden zumindest in den sozialen Ober- und Mittelschichten in vielfältiger Weise ausgebildet. Dafür gab es soziale Institutionen, in denen die Jugendlichen in die Leitvorstellungen und Lebensformen der Polisbürger eingeführt wurden. In diesem Rahmen spielte die Erziehung des Körpers eine zentrale Rolle.

In der Frühzeit wurden die jungen Männer in der Phase der Adoleszenz aus der Stadt in die freie Natur geschickt, wo sie ihre männlichen Körperkräfte ausbilden sollten, als Voraussetzung für die Aufnahme in die Bürgerschaft. Sie gingen auf die Jagd, lernten sich von den Produkten der Natur zu ernähren und härteten sich gegen die Lebensbedingungen außerhalb der städtischen Kultur ab. Auf Kreta geschah das in homoerotischer Begleitung eines älteren Mannes, der den jungen Partner auch in die Lebensformen der Gesellschaft einführte.

Aus diesen Wurzeln entstand die immer weiter ausgebildete Kultur der Athletik, des körperlichen Trainings in den vorstädtischen Sportstätten, den Gymnasien, die sich immer mehr auch zu einer Ausbildung in allgemeiner Lebenskultur entwickelte. Nicht zuletzt waren diese Stätten auch die Orte, an denen die homoerotischen Beziehungen zwischen den Jugendlichen und den erwachsenen Männern angeknüpft wurden, die für die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft eine fundamentale Bedeutung hatten. Zu den Gründungsakten dieser athletischen Kultur gehörte, dass angeblich im 8. Jahrhundert v. Chr. berühmte Athleten sich ihrer Kleidung entledigten und mit nacktem Körper in die Wettkämpfe einstiegen. Wie

dabei athletische Kraft, Beweglichkeit und Leistungsfähigkeit mit körperlicher Schönheit in eins gingen, ist aus zahllosen Bildwerken bekannt (Abb. 16): In allen denkbaren Bewegungen und Stellungen zeigen die Athleten ihr physisches Können ebenso wie ihre erotische Ausstrahlung.

Zugleich aber war dies eine ethische Ausbildung. Die erfolgreichen Athleten erhielten zunächst nur einen Siegeskranz, und in ihren Standbildern zeigen sie sich in bescheidener Weise, wie sie sich bekränzen. Der Unterschied zu den Formen des ekstatischen Siegesgeheuls heutiger Sportler ist eklatant.

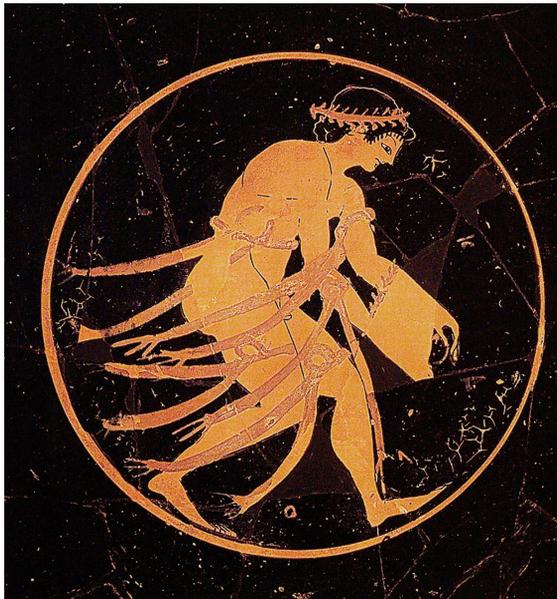
Gleichwohl aber wurden die Sieger schon an den großen Stätten der Wettkämpfe, wie in Olympia und Delphi, und dann vor allem in ihren Heimatstädten mit lautem Jubel gefeiert, mit hohen Ehren ausgezeichnet und oft auf Dauer wie Heroen verehrt. Einen Eindruck davon gibt ein Vasenbild, das einen siegreichen Athleten über und über mit Siegesbinden behängt zeigt (Abb. 17).

Ähnliche Institutionen gab es für die jungen Mädchen. In Athen konnten die Töchter vornehmer Familien zur Vorbereitung auf die Pubertät für mehrere Jahre



**Abbildung 16:** Trainierende Athleten. Athenisches Wein-Mischgefäß (Krater). Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. F 2180. Um 500 v. Chr. Nach: P. D. Balabanes, *Games and Sanctuaries in Ancient Greece* (2004) fig. 336.

in außerstädtische Heiligtümer der Göttin Artemis geschickt werden, vor allem nach Brauron an der Ostküste Attikas. Dort lernten sie weibliche Fähigkeiten wie die Kunst des Webens, wurden aber auch in die Verhaltensnormen junger Bräute und Ehefrauen eingewiesen. Eine andere Form der Erziehung war auf der Insel Lesbos der Kreis der Dichterin Sappho, die dort junge Mädchen in die Formen des anmutigen Auftretens einführte. In einem Fragment ihrer Gedichte ist abfällig von einem Bauernmädchen die Rede, die nicht wisse, wie man elegant das Gewand an den Beinen lüpfte, um das Schleifen am Boden zu verhindern: Diese Kunst wurde allgemein den jungen Mädchen beigebracht, sie wurde darum in allen Standbildern der schönen Koren hervorgehoben (Abb. 13). Daneben aber wurden die jungen Mädchen auch in körperlichem Training ausgebildet. Vasenbilder aus dem Heiligtum von Brauron zeigen sie mit nacktem Körper oder in kurzer Bekleidung in schnellem Lauf. In Olympia wie an anderen Orten gab es auch Wettkämpfe für Mädchen, weit weniger berühmt als die der jungen Männer, aber immerhin so bekannt, dass Statuetten solcher Läuferinnen auch



**Abbildung 17:** Athlet (Läufer) mit Siegerbinden. Athenische Trinkschale. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. F 4221. Nach: Photo des Museums.

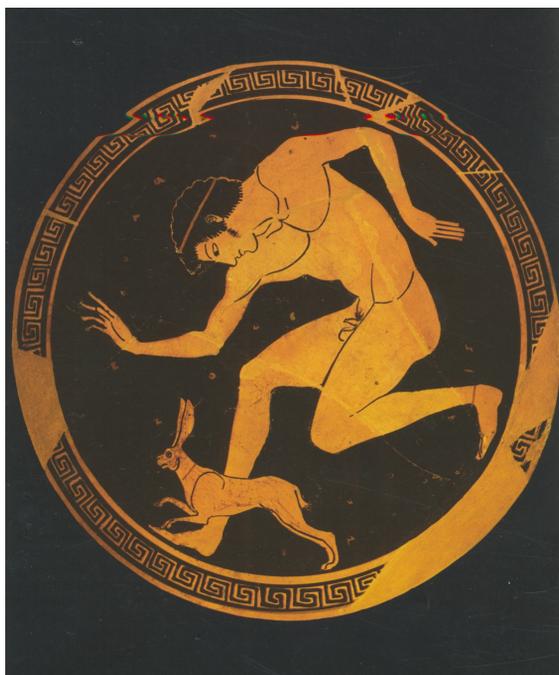
als Weihgeschenke in die Heiligtümer gestiftet werden konnten (Abb. 18). Die Schönheit junger Bräute war kein Ideal sanfter Zartheit, sondern schloss physische Kraft mit ein.

Weniger beachtet als solche kulturellen Institutionen, aber fast ebenso wichtig, war die soziale Sitte, dass die Jugendlichen sich außerhalb der Stadt, in der freien Natur, trafen und sich in vielfältigen Formen körperlich auslebten. Ein Erbe der Frühzeit war die Jagd auf Rehe und Kleinwild, die nun aber auf den Bildern immer mehr elegante und spielerische Formen annahm. Bezeichnend ist, dass die wichtigsten Objekt der Jagd Hasen sind, die unter den homoerotischen Männerpaaren das häufigste Liebesgeschenk sind. Die Jagd wurde eine erotische Praxis (Abb. 19).

Jenseits der städtischen Räume gab es auch Treffpunkte der Jugendlichen mit ihren homoerotischen Liebhabern. Auf der Insel Kea, außerhalb der Stadt Karthaia, sind an einem Felsen Dutzende von Inschriften zum Preis schöner Knaben und Jünglinge eingeritzt: Offensichtlich versammelte sich hier die *Jeunesse dorée* der Stadt, wahrscheinlich zur Freude erwachsener Liebhaber, die in den Inschriften



**Abbildung 18:** Laufendes Mädchen. Bronze-Statuette. mAthen National-Museum, Inv. Karapanos 24. Um 550 v. Chr. Nach: M. Herfort-Koch, *Archaische Bronzeplastik Lakoniens* (1968) Abb. 1.



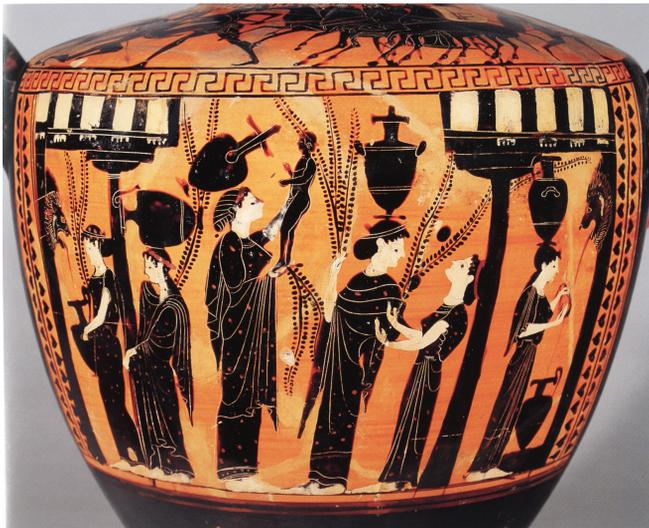
**Abbildung 19:** Jüngling fängt Hasen. Athenische Trinkschale. London, British Museum, Inv. E 46. Um 500 v. Chr. Nach: Cl. Bérard u.a. (Hgg.), *Die Bilderwelt der Griechen* (1984) Abb. 121.

Zeugnisse ihrer Bewunderung hinterließen. Ein weibliches Äquivalent dazu sind die Szenen der vornehmen Mädchen an den außerstädtischen Brunnenhäusern, die auf vielen Vasenbildern geschildert werden (Abb. 20). Für die Töchter der Bürgerfamilien war das Holen von Wasser am Brunnen eine attraktive Gelegenheit, sich außerhalb des Hauses und außerhalb des sozial kontrollierten städtischen Raumes zu treffen und zu zeigen. Viele Vasenbilder schildern diese Situation: Die Mädchen in reichen Kleidern, wie die Marmorstatuen der Koren, tragen die Gefäße heran, füllen sie in anmutiger Stellung unter dem Wasserstrahl, und tragen sie dann wieder in stolzer Haltung weg.

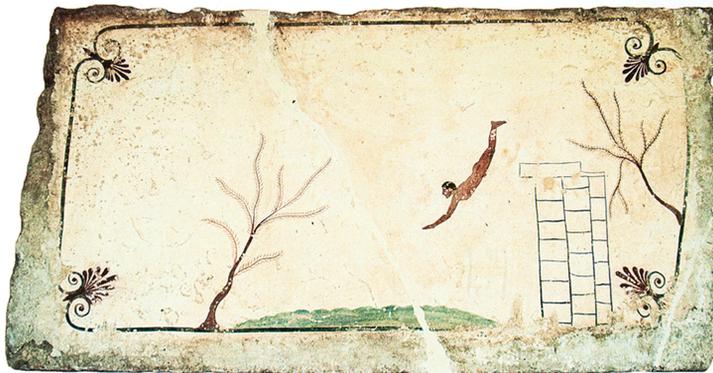
Beliebte Treffpunkte der Jugendlichen lagen weit entfernt am Meer. So auf der Insel Thasos, wo sich an einer einsamen Küste Felsen mit Preisinschriften für schöne Jünglinge gefunden haben. Offenbar sprangen dort die jungen Männer ins Wasser, um ihre erotischen Reize spielen zu lassen. Solche Situationen werden

in eindrucksvollen Malereien geschildert. In der bekannten Tomba del Tuffatore, dem Grab des Tauchers, in Paestum ist ein schöner Knabe dargestellt, der von einem Turm mit elegantem Kopfsprung ins Meer taucht (Abb. 21). Sicher ist das nicht, wie immer wieder spekuliert wird, eine Metapher für die Seele des Verstorbenen, die in die Unendlichkeit des Jenseits eingeht, sondern er ist einer jener Jugendlichen, die ihren Körper am Meer trainieren und zeigen. In einem Grab in Tarquinia wird eine solche Szene mit vielen Jugendlichen gezeigt, die hier keinen Turm brauchen, sondern einen steilen Felsen zum Kopfsprung nutzen. Etwa zur gleichen Zeit zeigt ein Tongefäß aus Athen eine ganze Schar von Mädchen, die sich in einer Grotte am Meer entkleidet haben, die Kleider in die umstehenden Bäume gehängt haben, von einem Postament ins Wasser springen und im Meer schwimmen (Abb. 22).

Es gab also vielfache Institutionen und Situationen, in denen die Kultur des Körpers ‚gelernt‘ und vollzogen werden konnte. Dabei ging es nicht um die rein vorgegebene Physis, sondern um die erlernte und ausgebildete Körperkultur, die in den bürgerlichen Gesellschaften gepflegt wurde. In einer Reihe von Städten gab



**Abbildung 20:** Mädchen am Brunnenhaus. Athenisches Wassergefäß (Hydria). Napoli, Museo Nazionale Archeologico, Inv. Stg. 12. Um 520 v. Chr. Nach: S. Cassani (Hg.), *Vasi antichi del Museo Nazionale Archeologico di Napoli* (2009) fig. 43.



**Abbildung 21:** Ephebe ins Meer springend. Tomba del Tuffatore, Paestum. Um 480 v. Chr. Nach: R. R. Holloway, *American Journal of Archaeology* 110 (2006) fig. 9.



**Abbildung 22:** Mädchen beim Baden in einer Grotte. Athenische Amphora. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. 106463. Um 520 v. Chr. Nach: R. Martin / J. Charbonneaux / F. Villard, *Das archaische Griechenland* (1971) Abb. 349

es Feste der Initiation, mit Ritualen des Ausziehens (*ekdysia*) und des (wieder) Anziehens (*endymatia*), bei denen die Körper nackt zur Schau gestellt wurden. Offenbar war man bestrebt, die jungen Männer auf ihre Bürger-Tauglichkeit zu prüfen. Vielfach bezeugt sind Wettbewerbe in körperlicher Schönheit, sowohl für jüngere und ältere Männer als auch für Frauen, die von den Städten ausgerichtet wurden. Dabei sah man in den Körpern nicht nur Träger von physischen Leistungen, sondern beurteilte sie vor allem als Ausdruck von Mut und Haltung. Der Körper war ein politisches Gut, über das die Städte durch Prüfungen und Wettbewerbe die Kontrolle ausübten.

Denn im sozialen und öffentlichen Leben waren die Körper sensible Träger von Bedeutungen, in denen man die ethische Haltung und den Charakter eines Menschen zu erkennen glaubte. Bei den privaten Symposien zeigte man sich vom Wein animiert, aber zugleich beherrscht und kontrolliert, bei den religiösen Festen erschien man in dem Glanz, der der Gottheit Freude machte. Überall wurde beobachtet. In den öffentlichen Räumen, auf der Agora, sollten die Bürger in zurückhaltender Form auftreten, und in dieser musterhaften Weise werden sie auf den Stelen ihrer Gräber in Erinnerung gehalten. Besonders die politischen Protagonisten mussten ihre Auftritte sehr genau kontrollieren. Der Redner Aischines soll einmal bei einer öffentlichen Rede die Haltung einer bekannten Statue des Solon angenommen und sich damit in die Rolle des großen Gesetzgebers begeben haben; seine öffentliche Porträtstatue entsprach ganz diesem Ideal der zurückhaltenden Besonnenheit. Sein Gegner Demosthenes aber konterte, er stelle nur die Haltung Solons zur Schau, besäße aber sonst nicht dessen vorbildliche Selbstbeherrschung. Es gab eine Sprache des Körpers in Haltungen und Bewegungen, Gestik und Mimik, die über Erfolg und Misserfolg des öffentlichen Auftretens und der politischen Kommunikation entschied.

Die höchste Bewunderung aber galt der Schönheit der Jugend. Die antiken Griechen sahen in ihren glanzvollen Jugendlichen die größte Hoffnung für die Zukunft, sowohl der Familien wie der politischen Gemeinschaft. Sie waren sich aber auch sehr bewusst, wie vergänglich diese Schönheit war. Der strahlende Glanz der griechischen Lebensformen entfaltete sich auf dem Hintergrund eines verbreiteten pessimistischen Bewusstseins ihrer Endlichkeit. Die Standbilder der jugendlichen Kouroi und Korai wurden einerseits als Weihgeschenke in den Heiligtümern aufgestellt, als schönste Gabe für die Götter, die die Hoffnung für die Zukunft der Gemeinschaft bedeuteten. Andererseits errichtete man diese

Bilder auf den Gräbern für jugendliche Tote, die besonders heftig betrauert wurden, weil sie allzu früh verstorben waren, die jungen Männer vor Erreichung des vollen Alters der Erwachsenen, die Mädchen vor der Hochzeit. Das führt auf ein zentrales, aber wenig beachtetes Phänomen der kollektiven Psychologie der Griechen: Der überschwängliche Sinn für die Schönheit und Freuden des Lebens stand immer auf unsicherem Boden: Immer wieder ist das Bewusstsein von der Endlichkeit dieses Lebens zu hören. Bezeichnend ist die Grabinschrift eines Kouros, die den vorbeikommenden Wanderer anspricht: „Schau an das Grabbild des Kleoitas und klage, wie schön er war – und doch sterben musste!“

Dies ist die körperliche Seite der griechischen Schönheit, die andererseits ein hohes umfassendes Prinzip der griechischen Lebensordnung ist. Die Ordnung des Staates wie auch der Natur wird „Kosmos“ genannt, was auch „Schmuck“ bedeutet. Und die Philosophen haben die Wahrheit zugleich als Schönheit gedacht. Immer aber blieb dabei eine erotische Grundbedeutung erhalten: Auch philosophische Erkenntnis ist eine Begierde nach dem Wahren und Schönen. Es gibt keine Schönheit ohne Erotik.

Humanisten sind seit Jahrhunderten der Verführung durch die griechische Schönheit verfallen. Heute dagegen hat sie für viele ihre Attraktivität weitgehend verloren: Wir können ihre Gegenseiten schwer übersehen. Gewiss waren griechische Männer und Frauen nicht alle so brillante Erscheinungen wie die Standbilder ihrer jungen Männer und Mädchen. Dabei kann es kaum fraglich sein, dass die antiken Betrachter sich selbst mit diesen Idealbildern verglichen, und man fragt sich, wie sie mit diesen Idealen lebten? Wer mit dem eigenen Körper diesen Leitbildern nicht entsprach, konnte sie wohl leicht als Zwang verstehen. Und sicher hatten nur wenige den Mut des Archilochos, des Themistokles oder des Sokrates, sich davon explizit zu lösen.

Vielfach wurden diese Leitbilder der körperlichen Vollkommenheit auch als griechische Phänotypen von der Erscheinung anderer Völker abgesetzt, die damit als ‚Rassen‘ von den griechischen Idealen ausgeschlossen wurden. klischeehafte Bilder von Orientalen und Afrikanern zeigen deutlich, wie stark hier die Grenzen gezogen wurden.

Doch auch innerhalb der griechischen Körperkultur gab es krasse Unterschiede. Denn nur ein Teil der Bürgerschaften hatte die Möglichkeit, in den Gymnasien den Körper und das öffentliche Auftreten regelmäßig zu dem Ideal der Schönheit auszubilden, das die Aufmerksamkeit und Bewunderung der Mitbürger auf sich



**Abbildung 23:** Heruntergekommene Hetäre, so genannte Trunkene Alte. 3. Jahrhundert v. Chr. München, Glyptothek. Photo des Museums.

zog. Das war weniger eine Frage des berechtigten Zugangs als der verfügbaren Freizeit. Es waren relativ offene Gesellschaften, aber viele konnten sich die Offenheit nicht leisten. Die griechische Kultur der körperlichen Schönheit blieb ein elitäres Ideal.

Dem entspricht das Gegenbild von Angehörigen der sozialen Unterschichten, die in äußerster Hässlichkeit und physischer Verkommenheit dargestellt werden. Auf den Vasen der Vornehmen werden Sklaven und schwer arbeitende Handwerker zum Teil in unschönen Haltungen und ordinären Stellungen gezeigt. Später wurden großformatige Standbilder von armseligen Bauern und Fischern und heruntergekommenen Hetären (Abb. 23) in Heiligtümern als Gegenbilder zu den idealen Bildern der mächtigen Herrscher und der städtischen Honoratioren

Wir kennen die Suggestionskraft einer „schönen“ Erscheinung aus der eigenen Gegenwart: Selbst wenn wir der festen Überzeugung sind, dass „gutes“ Aussehen nichts über die eigentlich wichtigen Qualitäten eines Menschen aussagt, stellen wir fest, dass eben darin vielfach der Erfolg besteht. Jeder, der einmal längere Zeit in Italien gelebt hat, kann feststellen, dass Rom und Mailand voller Menschen sind, die durch eine blendende Erscheinung auffallen, wie man sie in den Dörfern und Kleinstädten der Provinz sehr viel seltener findet – und nicht etwa weil in den Metropolen von Natur aus solche Menschen geboren werden, sondern weil diejenigen, die sich durch ihre Erscheinung Erfolg versprechen, diesen in den Metropolen suchen. Ob wir wollen oder nicht: Es gibt einen Darwinismus des guten Aussehens.

Was man den Griechen der ‚klassischen‘ Zeit attestieren kann ist, dass die demokratischen Stadtstaaten ein Ideal des schönen Lebens entwickelt und in den Bildwerken vor Augen gestellt haben, an dem möglichst viele Mitglieder der Bürgerschaft mehr oder minder stark teilhaben konnten oder sollten. Das ist immerhin ein bemerkenswertes Konzept. Wie weit es realisiert wurde, steht auf einem anderen Blatt.

Damit wird es aber auch verständlich, warum und in welchem Sinn die Gorgo, als die Verkörperung von Grauen und Tod, als Wesen von äußerster Hässlichkeit vorgestellt wird.

## 5 Schönheit der Kunst

Doch der Widerspruch bleibt: Die Gestalt der Gorgo, wie auch andere Schreckens-Monster, und ebenso die Szenen brutaler Gewalt im Krieg, werden in ‚schönen‘ künstlerischen Formen dargestellt. An griechischen Grabdenkmälern wird die Gorgo, deren Schreckensfratze das Grab vor Beraubung und Zerstörung schützen soll, in ebenso perfekter künstlerischer Form vor Augen geführt wie die Bilder der vornehmen Verstorbenen. Häufiger werden Gräber und Grabreliefs von einer Sphinx bewacht, einem Zwitter aus einem Hundekörper und einem Mädchenkopf (Abb. 24). Auch Sphingen waren Verderben bringende Ungeheuer, die berühmteste Sphinx hat die Stadt Theben mit dem Tod bedroht, bis sie von Oidipus bezwungen wurde. Auf den Gräbern wird sie im Bild eingesetzt, um Räuber und Zerstörer abzuschrecken. Ihr Kopf aber unterscheidet sich nicht von den Köpfen der schönen Koren dieser Zeit (Abb. 13): Doch damit wird die Sphinx nicht zu

einem charmanten Wesen: Eine Inschrift eines Grabes spricht die darauf postierte Statue an: „Sphinx, du Hund des Hades, wie hockst Du zur Wache über der Ruhstätte des verstorbenen X(einokrates?)!“ Hier wird die Sphinx mit Kerberos, dem schrecklichen dreiköpfigen Hund des Totenreiches verglichen. So schön ihr Kopf im Bild ist, ihre Gestalt bleibt ein Scheusal.

Offenbar sollen wir zwischen der Ästhetik der dargestellten Themen und der Ästhetik der Formen in den Bildwerken unterscheiden. Aber können wir das?

Seit der Frühzeit haben die griechischen Bildhauer, Wand- und Vasenmaler, Bronzegießer, Elfenbein- und Holzschnitzer ein Höchstmaß an künstlerischer Perfektion angestrebt. Dabei gingen immer künstlerischer Rang und handwerkliche Präzision Hand in Hand. (Die Idee der genial hingeworfenen Skizze kam in Grie-



**Abbildung 24:** Sphinx. Bekrönung einer Grabstele. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. P 1050. Um 530 v. Chr. Nach: U. Knigge, *Der Kerameikos von Athen* (1988) Abb. 51.

chenland erst spät auf.) Dies Streben nach Perfektion in der griechischen Kunst war fundamental von ihren Funktionen bestimmt. Alle Bildwerke von größerem Format waren zur Weihung in den Heiligtümern oder zur Aufstellung und Beigabe für die Gräber bestimmt. Sie waren Ehrengeschenke für die Götter und die Toten. Als Geschenke waren sie ein *ágalma*: ein Prunk- und Wertstück, das Glanz verbreitet und dem Beschenkten Freude macht. Der Wert des *ágalma* aber gipfelt in seiner perfekten Schönheit: *perikallès ágalma*, „überschönes Prunkstück“ ist ein gängiger Ausdruck in den Weihinschriften.

Künstlerisch diente alle Perfektion dem Ziel, den Gestalten Leben zu verleihen. Von den Anfängen der griechischen Bildkunst bis in die Spätzeit war dies die höchste Qualität aller großen Kunst. Von dem Begründer und Archegeten der Bildkunst, Daidalos, sagte man, er habe seine Bildwerke so lebendig geschaffen, dass man sie fesseln müsse, um sie zu hindern davonzulaufen. Und noch der römische Dichter Vergil sagt mit dem Ausdruck der höchsten Bewunderung von den Griechen, dass sie sanfter atmende, also lebensvollere Bildwerke aus Erz geschaffen hätten als die Römer. Die Maler hießen *zōgraphos*, „Lebendig-Zeichner“.

Perfektion des Geschenks für Götter und Tote, ebenso wie Lebendigkeit der dargestellten Figuren und Vorgänge sind aber unabhängig von Schönheit oder Hässlichkeit, von positiver oder negativer Bewertung der Bildthemen. Sie prägen allein den kulturellen und künstlerischen Rang des Bildwerks.

Aus all dem können wir sicher nichts für die Kunst unserer Zeit „lernen“: Die Funktionen der Kunst und die Erwartungen an Kunstwerke haben sich seit der Antike radikal geändert. Aber vielleicht können wir daraus doch etwas für unser Nachdenken über Kunst gewinnen?

Zunächst: Die Antike fordert uns unmissverständlich auf, die Bilder ernst zu nehmen: als Repräsentationen der dargestellten Gestalten und Vorgänge. Ein nicht-thematisches Sehen, mit reinem Blick auf die visuellen Formen, ist nirgends vorgesehen. Die Bilder der Götter, der Menschen, der Gorgo und der Sphinx *sind* Götter, Menschen, Gorgo und Sphinx. Gorgo bewachte Tempel und Gräber – sie heute nur als perfektes Bild zu betrachten und zu genießen, ist nicht frei von Arroganz gegenüber den antiken Menschen, die sich von ihr den Schutz ihrer heiligsten Orte versprochen. In der Tat ist die Präsenz der Person im Bild bis heute durchaus geläufig: Auf Wahlplakaten werden den Porträts unliebsamer Politiker die Augen ausgekratzt, und es fällt und schwer, ein Photo eines geliebten

Menschen wegzuwerfen. Das gilt, ob wir wollen oder nicht, auch für Gewalt und Mord im Film: So kunstvoll die Inszenierung sein mag, sie macht Gewalt und Mord präsent. Wer das nicht wahrnimmt, leistet kulturelle Beihilfe.

Umgekehrt, doch in derselben Richtung, hat Theodor W. Adorno bald nach dem zweiten Weltkrieg den oft zitierten Satz geschrieben: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Ähnliches hätte er sicher auch über Bildende Kunst sagen können, ob über Bildwerke, Filme oder andere Formen. In späteren Erläuterungen fügt Adorno hinzu: Die künstlerische Umsetzung (auch der Grauen des Holocaust) berge die Gefahr einer ästhetischen Stilisierung hin zu einem ‚Genuss‘ und einem ‚Sinn‘. „Es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte“.

Die Kritik in Deutschland über „Clockwork Orange“ hat zum Teil auf dieser Linie geurteilt: In der „Verwendung von Stilmitteln des klassischen Balletts ebenso wie des Ausdruckstanzes, unterfüttert vom Einsatz der Musik“ (u. a. Beethovens) sah man „eine rigorose Stilisierung der Gewalt“, die man als Distanzierung von dieser Gewalt interpretieren *könne*. Dagegen meinten andere Kritiker, „Kubricks Kunstgriffe“ dürften eher dazu dienen, „dass der Zuschauer ohne schlechtes Gewissen seiner ganz privaten Lust am Sadismus frönen“ könne.

Beide Urteile beruhen auf einer Verabsolutierung der künstlerischen Form, die zunächst als sinnlicher Genuss unabhängig von dem Inhalt wahrgenommen wird. Der Vorwurf gegen den Film läuft darauf hinaus, dass der visuell und akustisch erzeugte Genuss auf die Handlung übertragen werden und auch Mord und brutale Gewalt zum Genuss machen könnte.

An diesem Punkt scheint die griechische Kunst eine Grenze zu ziehen. Die Bildhauer haben nicht gemeint, die Sphinx als ein charmantes und verführerisches Wesen hinzustellen, niemand sollte die Gorgo als ein hinreißend wildes Geschöpf bewundern. Es gab die klare Unterscheidung zwischen der Schönheit bzw. Hässlichkeit der *Bildthemen*, die von deren Bedeutung im sozialen und kulturellen Leben geprägt war, und der künstlerischen Perfektion der *Bildformen*, die von ihrer Funktion als Geschenk bestimmt war. Die Perfektion der Form war keine Aussage über das inhaltliche Thema: Sie bestimmte den kulturellen Wert als Geschenk an Götter und Tote, und sie verstärkte den Eindruck der Lebendigkeit, sowohl bei den „schönen“ wie bei den „hässlichen“ Wesen und Themen. Die Gorgo wird entsetzlicher, wenn sie in perfekten Formen dargestellt wird. In diesem Sinn wären

bei „Clockwork Orange“ die Inszenierung und Kameraführung, Musik und Farbe als atmosphärische Verstärkung der bedrängenden Wirkung zu empfinden.

Allerdings sind die Trennlinien nicht verlässlich. Der Gott Poseidon verliebte sich in Gorgo, sie gebar ihm den Helden Chrysaor und das Wunderpferd Pegasos. Immer wieder sind wir in Versuchung, das Grauen im Bild verführerisch zu finden. Wir müssen achtsam sein.

## Weiterführende Literatur

### Ideale Schönheit:

J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Maßgebliche Ausgabe: Schriften und Nachlass Band 9 (Mainz 2016); Ders., Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764). Maßgebliche Ausgabe: Schriften und Nachlass Band 4,2 (Mainz 2006) und 4,3 (2007). Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte (München 2002).

### Gorgo:

J.-P. Vernant, Die religiöse Erfahrung der Andersheit: Das Gorgogesicht. In: R. Schlesier (Hg.), Faszination des Mythos (Basel und Frankfurt am Main 1985) 399–420. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae IV (1988) 285-330 (I. Krauskopf).

### Jugend, Schönheit, Körperlichkeit:

A. Schnapp, Das Bild der Jugend in der griechischen Polis, in: G. Levy / J.G. Schmitt (Hgg.), Geschichte der Jugend I: Von der Antike bis zum Absolutismus (Frankfurt 1996) 21–69.

### Schönheitswettbewerbe:

F. Gherchanoc, Concours de beauté et beautés du corps en Grèce ancienne (Pessac 2016).

### Alexander der Große:

T. Hölscher, Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell (Basel 2009).

### Statuen der Tyrannenmörder:

B. Fehr, Die Tyrannentöter - oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen? (Frankfurt am Main 1984); F. Hölscher, Die Tyrannenmörder: Ein Denkmal der Demokratie, in: E. Stein- Hölkeskamp / K.-J. Hölkeskamp (Hgg.), Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike (München 2010) 244–258.

**Öffentlicher Habitus in Griechenland:**

L. Giuliani, Bildnis und Botschaft (Frankfurt am Main 1986) 101–162; P. Zanker, Die Maske des Sokrates (München 1995).

**Hässlichkeit sozialer Gegenbilder:**

L. Giuliani, Die seligen Krüppel. Zur Deutung von Missgestalten in der hellenistischen Kleinkunst. Archäologischer Anzeiger 1987, 701–721; P. Zanker, Die Trunkene Alte (Frankfurt am Main 1989).

## **Über den Autor**

Prof. Dr. Tonio Hölscher studierte Klassische Archäologie, Alte Geschichte und Klassische Philologie an den Universitäten Heidelberg, Rom und Freiburg i. Br. Nach der Promotion 1965 in Heidelberg und dem Reisestipendium des Deutschen Archäologischen Instituts war er Wiss. Assistent an der Universität Würzburg, wo er sich 1972 habilitierte. Von 1975 bis 2009 war er Professor für Klassische Archäologie an der Universität Heidelberg. Er hatte Gastprofessuren an den Universitäten Neapel, Ann Arbor, Berkeley, Princeton und München inne, war Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin, Forschungsprofessor am Deutschen Archäologischen Institut in Rom und Inhaber der Chaire du Louvre Paris. Schwerpunkte seiner Forschung im Bereich der griechischen und römischen Antike sind Bildkunst in sozialen Kontexten, politische Denkmäler, Urbanistik, Kunst- und Kulturtheorie.

### **Korrespondenz:**

Prof. em. Dr. Tonio Hölscher  
Institut für Klassische Archäologie  
Ruprecht-Karls-Universität  
Marstallhof 4  
D-69117 Heidelberg  
Germany  
E-Mail: [tonio.hoelscher@zaw.uni-heidelberg.de](mailto:tonio.hoelscher@zaw.uni-heidelberg.de)