

Blamberger/Boschung (Hrsg.) · Morphomata

# Morphomata

1



Günter Blamberger  
Dietrich Boschung (Hrsg.)

# **Morphomata**

Kulturelle Figurationen:  
Genese, Dynamik und Medialität

Wilhelm Fink

Gefördert vom



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Verfielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Dr. Wolfgang Delseit / Dr. Ralf Drost

Umschlaggestaltung: Miriam Röttgers / Kathrin Roussel  
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5148-4

# Inhalt

Günter Blamberger / Dietrich Boschung Vorwort .....	7
--	---

## I. Einführung in das Morphom-Konzept

Günter Blamberger Gestaltung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen .....	11
Dietrich Boschung Kairos als Morphom der Zeit – eine Fallstudie .....	47
Jürgen Hammerstaedt Die antike Verwendung des Begriffs <i>mórhoma</i> .....	91

## II. Theoretische Rahmungen

Hans Ulrich Gumbrecht Wozu <i>Morphomata</i> ? Über die historischen Bedingungen und epistemologischen Möglichkeiten der Frage nach verkörperter Form .....	113
Ludwig Jäger Störung und Eigensinn. Die transkriptiven Verfahren der Medien .....	131
Martin Roussel Agens der Form. Kontingenz und Konkretion kultureller Figurationen .....	147
Mieke Bal Food, Form, and Visibility. The Aesthetics of Everyday Life .....	175

### III. Fallstudien zur Nachhaltigkeit kultureller Figurationen

Alan Shapiro Eniautos. Time, Seasons, and the Cycle of Life in the Ancient Greek World .....	199
Jürgen Hammerstaedt Philosophie auf Stein .....	223
Jennifer von Schwerin Space-Time and Maya Temple Design. The Dynamic of an Architected Cosmogram .....	261
Ryōsuke Ōhashi Inwieweit ist der ›Wind‹ ein Morphom? Eine Figurationsdynamik der Kultur in Japan .....	287
Thierry Greub <i>O</i> Odyssee, <i>Where Art Thou?</i> Homers <i>Odyssee</i> und ihre morphomatischen Transformationen am Beispiel dreier zeitgenössischer Filme .....	307
Autorinnen und Autoren .....	343

## Vorwort

Das griechische Wort *mórphoma* bezeichnet den Prozess der Gestaltwerdung und Gestaltgebung. *Morphomata* ist seit 2009 der Name eines *Käte Hamburger Kollegs* in Köln, das als Internationales Kolleg für geisteswissenschaftliche Forschung mit Fellows aus aller Welt die Differenz von Kulturen in ihren künstlerischen Gestaltungen, in Artefakten, aufzuspüren versucht. Als wissenschaftlicher Terminus ist *mórphoma* neu. Die beiden ersten Aufsätze dieses Sammelbandes versuchen eine Definition. *Günter Blamberger* entwickelt in einer medienwissenschaftlichen Umschreibung von Kants Konzept der ›ästhetischen Idee‹ Überlegungen zur Nachhaltigkeit von Gestaltgebungen und führt am Beispiel von Figurationen des Todes und des Schöpferischen in Umfang, Inhalt und Gebrauch des Morphombegriffes ein. *Dietrich Boschung* analysiert die Genese, Medialität und Dynamik kultureller Figurationen der Zeit an Gestaltgebungen des Kairos in Literatur und bildender Kunst der Antike und Spätantike und zeigt mit Hilfe dieser Fallstudie das Zusammenspiel dreier wesentlicher Fragehinsichten der Morphomatik. Die beiden basalen Skizzen des Kollegprogramms werden durch einen philologischen Artikel von *Jürgen Hammerstaedt* zur Etymologie des Wortes *mórphoma* ergänzt.

Daran schließen sich theoretische Rahmungen des Morphomkonzepts an. *Hans Ulrich Gumbrecht* antwortet in seinem ursprünglich als Festrede zur Gründung des Kollegs vorgestellten Beitrag auf die Frage »Wozu *Morphomata*?« mit epistemologischen und historischen Reflexionen zur Aktualität und Valenz von Analysen verkörperter Formen und ihrer Nachhaltigkeit in einer Präsenzkultur. *Ludwig Jäger* akzentuiert die Medialität des Morphomkonzepts, den Eigensinn jeder Gestaltgebung, und beschreibt die Prozesse der Überlieferung kultureller Semantik mit Hilfe der transkriptiven Verfahren der Medien. *Martin Roussel* entwickelt im Rückgriff auf Walter Benjamin und Theodor W. Adorno Kontingenz und Konkretion als zwei Leitbegriffe für das Verständnis kultureller Figurationen und demonstriert exemplarisch, gegen kultursemiotische Ansätze gewendet, die Unmöglichkeit einer Abgrenzung von symbolischen und profanen Formen. *Mieke Bal* zeigt in ihrer *intellectual analysis* den Umgang von Migranten in Berlin mit Saatkernen (*glub*) und wie sich in der Übernahme ritualisierter Praktiken im veränderten Umfeld neue Bedeutungen herausbilden.

»Freiraum für die Geisteswissenschaften« heißt die Initiative des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, der sich die Entstehung des *Kollegs Morphomata* verdankt. Der Freiraum gebührt zuallererst den Fellows, die sich

in ihren Forschungen im theoretischen Rahmen des Kollegs bewegen können, ohne auf ihn sklavisch verpflichtet zu sein. Das gilt im Besonderen für die erste Fellow-Generation, die an der allmählichen Verfertigung des Morphomkonzepts während der Aufbauphase beteiligt war und deren Artikel diesen Band abrunden. Es handelt sich durchweg um Fallstudien, die nachhaltige Gestaltungen fokussieren – allerdings mit ganz unterschiedlicher materieller, medialer, historischer und kultureller Provenienz. Sie sind in chronologischer Reihenfolge geordnet. Ausgehend von einem griechischen Vasenbild des 4. Jahrhunderts v. Chr. analysiert *Alan Shapiro* den engen Zusammenhang zwischen Zeitvorstellungen und religiösen Festen; damit ergänzt er zugleich den einleitenden *Kairos*-Aufsatz. *Jürgen Hammerstaedt* analysiert auf der Basis aktueller Ausgrabungen die einzigartige Konkretion einer philosophischen Wissensordnung auf Stein im Kontext von Kommunikationsstrategien der Antike: die in einer Wandelhalle eingemeißelte epikureische Inschrift des Diogenes von Oinoanda aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. *Jennifer von Schwerin* untersucht die Manifestation von Raum- und Zeitordnungen in den architektonischen Gestaltungen von Maya-Tempeln, ausgehend von einem nachhaltigen Kosmogramm aus dem 8. Jahrhundert, das in der Akropolis von Copán zu finden ist, und versucht dabei das Morphomkonzept mit dem Zeitkonzept George Kublers zu vermitteln. *Ryōsuke Ōhashi* zeigt in der Vielfalt von Gestaltungen des Windes in Anthropologie, Literatur, Kunst und Architektur Japans, wie die Natur zum Vorbild von Artefakten wird, wie das an sich Formlose und Vorkulturelle des Windes kulturelle Formen umfassend imprägnieren kann, wenn die Grenze zwischen Natur und Geist als so durchlässig erscheint wie die Schiebetüren und -fenster eines japanischen Hauses. *Thierry Greub* demonstriert die Nachhaltigkeit der episodischen Gestaltung von Homers *Odyssee* am Beispiel filmischer Transformationen des *Homo viator*, in einer exemplarischen Analyse von Autorenfilmen von Jean-Luc Godard, Mike Leigh und Ethan & Joel Coen.

Unser Dank gilt zuvörderst dem Bundesministerium für Bildung und Forschung, ohne dessen großzügige Förderung es weder das Kölner Kolleg noch diesen ersten Band einer Reihe von *Morphomata*-Studien gäbe. Dankbar sind wir auch dem Rektorat der Universität zu Köln und der Philosophischen Fakultät für die Unterstützung während der Aufbauphase des Kollegs. Des Weiteren danken wir allen Beiträgern sowie Wolfgang Delseit, Thierry Greub und Martin Roussel sowie den Mitarbeitern des Kollegs, die sich an der Erstellung dieses Bandes beteiligt haben.

Köln, März 2011

Die Herausgeber



# **I. Einführung in das Morphom-Konzept**



Günter Blamberger

Gestaltgebung und ästhetische Idee  
Morphomatische Skizzen zu  
Figurationen des Todes und des Schöpferischen

»wir leben wahrhaft in Figuren« (Rilke)

Rilke beginnt das II. Sonett seiner 1922 verfassten *Sonette an Orpheus* mit der Frage: »SIEH den Himmel. Heißt kein Sternbild ›Reiter‹?« Nein, lautet die richtige Antwort. Gäbe es jedoch ein Sternbild dieses Namens, so würde das nichts an der Aussage des Schlussterzets ändern: »Auch die sternische Verbindung trägt. / Doch uns freue eine Weile nun / der Figur zu glauben. Das genügt.« Es ist paradox: Die Erkenntnis, dass Sternbilder nichts weiter sind als Projektionen irdischer Gestalten ans Himmelszelt, schlägt um in Stolz und Freude. Folgerichtig rühmt das zwölfte Sonett die allen Menschen gemeinsame Fähigkeit der Gestaltgebung: »HEIL dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren.« Auf das ›in Figuren leben‹ kommt es an, auf die kulturell nachhaltige Praxis eines Beziehungssinns, der auf absolute Wahrheiten nicht mehr angewiesen ist, wie die Anfangsverse des zweiten Quartetts verraten: »Ohne unsern wahren Platz zu kennen, / handeln wir aus wirklichem Bezug.«<sup>1</sup> Bei Rilke markiert das eine epistemologische Wende, die für die Moderne typisch ist: die Abkehr von den ›grands recits‹ der abendländischen Kultur. Sein Appell heißt: »[S]tatt des Besitzes erlernt man den Bezug«.<sup>2</sup> Daraus lässt sich die Frage ableiten, ob man denn nicht auch etwas *verlernen* müsse - nämlich den Gebrauch von Bildern und Figuren, die einmal einen »wahren Platz« in der kulturellen Tradition hatten. Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* aus dem Jahre 1910 legt das nahe. Malte befällt beim Anblick eines Sterbenden in einer Crémérie »namenlose Angst«. Die Angst vor dem Tod, so wird hier suggeriert, ist nicht mehr zu benennen, untauglich sind nach der Preisgabe der alten religiösen Deutungsmuster des Todes die vertrauten Sinnbilder, die die Angst in bloße Furcht verwandeln könnten. »Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind«, gesteht Rilkes Held und ist doch konsequent, insofern er auf eine Zeit der »anderen Auslegung« hofft, in der »kein Wort auf dem anderen bleiben« wird.<sup>3</sup>

1 Rilke 1975, Bd. 2, 737f.

2 Rilke 1966, 820. Vgl. zum Kontext Fülleborn 1995.

3 Rilke 1975, Bd. II, 755f.

Die Hoffnung auf eine solche Zeit erscheint im Rückblick von der Nachmoderne auf die Moderne selbst als ein Residuum metaphysischen Bewusstseins. Bemerkenswert ist vielmehr, dass der Verlust eines sozial verbindlichen religiösen Horizontes und emphatischer Jenseitsvorstellungen eben kein Argument gegen das Deutungspotential und die ästhetische Dignität alter, in ihrer Tradierung freilich zeiteigentümlich gebrochener Todesbilder darstellt. Der knochige Sensenmann geistert heute ebenso durch Filme und Romane wie die harmlose Gestalt des Todes als Zwillingbruder des Schlafes. Dabei versuchte schon der Aufklärer Lessing dem christlich-mittelalterlichen Schreckbild den Garaus zu machen, weil es die Freude am Diesseits vergällte, und Autoren der Moderne wie Rilke, Benn oder Kafka setzten dann grässliche Todesbilder gegen Lessings Phantasma hellenistisch-heiteren Sterbens, um den schönen Schein, der die Kunst vom Leben trennt, zu durchbrechen. Trotz aller Beschwörungen eines radikalen Traditionsbruchs lebten und leben die alten Todesbilder weiter fort, und das ist kein Spezifikum von Todesbildern und auch kein Spezifikum einer zu Innovationen unfähigen Sammlerkunst und alexandrinischen Wissenskultur der Nachmoderne. Die Nachhaltigkeit kultureller Figurationen ist vielmehr über alle Zeiten und Kulturen hinweg zu beobachten. In der Kulturgeschichte regiert eben kein Fortschrittsprinzip wie in der Geschichte der Technik und der Wissenschaften, in der das Alte aus der Perspektive des Neuen als das Überholte gilt.

Warum jedoch ist es möglich, an tradierten Bildprogrammen festzuhalten, wenn es zugleich schwer ist, »unter den Bedeutungen zu bleiben«, die zu diesen Bildprogrammen einmal gehörten, ihre Formensprache prägten und einem »lieb geworden sind«? Eine einfache Antwort wäre, dass aktuellen Assimilierungen traditioneller Figurationen, die genealogisch vergangenen Weltbildern angehören, zwar immer schon ein Index von zeitlichem Verfall, Verlust, Vergehen und Ende eingeschrieben ist, zugleich aber damit transsubjektive und Gemeinschaft stiftende Gesprächsspiele weiter ermöglicht werden. Das ist ein melancholisches Argument und allenfalls die halbe Wahrheit. Es ist vielmehr anzunehmen, dass es erstens einen Spielraum gibt zwischen der figuralen und der diskursiven Dimension kultureller Artefakte sowie zweitens, dass im Wiederaufrufen des Alten immer schon Neues entsteht.

#### Enharmonische Verwechslung und ästhetische Idee (Th. Mann, Kant)

Um den Spielraum zwischen figuralen und diskursiven Dimensionen in kulturellen Artefakten auszuloten, soll noch einmal ein Todesbild zitiert werden. Es stammt aus Thomas Manns im Jahre 1924 erschienenen Roman *Der Zauberberg*. Der Held Hans Castorp wird Zeuge einer Röntgenuntersuchung seines lungenkranken Veters und betrachtet

Joachims Grabsgestalt und Totenbein [...], dies kahle Gerüst und spindeldürre Memento. Andacht und Schrecken erfüllten ihn. »Jawohl, jawohl, ich sehe«, sagte er mehrmals. »Mein Gott, ich sehe!« Er hatte von einer Frau gehört, einer längst verstorbenen Verwandten von Tienappel'scher Seite, - sie sollte mit einer schweren Gabe ausgestattet oder geschlagen gewesen sein, die sie in Demut getragen und die darin bestanden hatte, daß Leute, die baldigst sterben sollten, ihren Augen als Gerippe erschienen waren. So sah nun Hans Castorp den guten Joachim, wenn auch mit Hilfe und auf Veranstaltung der physikalisch-optischen Wissenschaft, so daß es nichts zu bedeuten hatte und alles mit rechten Dingen zung.<sup>4</sup>

Die Todesallegorie des christlichen Mittelalters wird hier zitiert, der Tod als Knochenmann, der sich vor aller Augen seine Opfer holt und die Lebenden damit mahnt, dass das irdische Dasein ein vergängliches und uneigentliches sei. Vom »Memento [mori]« ist deshalb die Rede, doch die damit provozierten Assoziationen werden vom Erzähler gleich darauf dementiert: Wir sind nicht im Mittelalter, sondern wohnen einer »Veranstaltung der physikalisch-optischen Wissenschaft« bei, so dass die Szene für einen aufgeklärten Zeitgenossen, wenn er so will, »nichts zu bedeuten« hat. Thomas Manns Todesbild ist zutiefst zweideutig, obwohl es die tradierte Gestalt des Knochenmanns bewahrt. Thomas Mann hat dieses Spiel von figuraler Konstanz und wechselnder Diskursivierung mit Hilfe einer musikalischen Kippfigur zu erläutern versucht, dem Prinzip der schwarzen Tasten, der enharmonischen Verwechslung. In dem 1947 erschienenen Roman *Doktor Faustus* erläutert es der Komponist Adrian Leverkühn seinem Freunde Zeitblom:

Beziehung ist alles. Und willst du sie bei Namen nennen, so ist ihr Name »Zweideutigkeit«. [...] Nimm den Ton oder den. Du kannst ihn so verstehen oder beziehungsweise auch so, kannst ihn als erhöht auffassen von unten oder als vermindert von oben und kannst dir, wenn du schlaue bist, den Doppelsinn beliebig zu nutze machen.<sup>5</sup>

Ein und dieselbe schwarze Taste am Klavier kann Fis oder Ges zugleich sein, der Ton kann umgedeutet werden, einen anderen musikalischen Zusammenhang, eine andere Funktion zugewiesen bekommen, was z. B. den Wechsel in eine andere Tonart möglich macht. Dergestalt zweideutig kann auch das Todesbild im *Zauberberg* verstanden werden, als Herabsetzung einer höheren (metaphysischen) Bedeutung oder als Überhöhung eines Geschehens, das vielleicht »nichts zu bedeuten« hat. Das ist kein artistischer Spaß, im Sinne eines aus der Musik ins Literarische transponierten Prinzips der enharmonischen Verwechslung, um zwischen theologischen und medizinischen Ansichten des Todes beliebig zu changieren. Es ist vielmehr ein Beleg für das ebenso grundsätzliche

4 Thomas Mann: *Der Zauberberg*. In: Ders. 1974, Bd. 3, 305.

5 Thomas Mann: *Doktor Faustus*. In: Ders. 1974, Bd. 6, 66.

wie abgründige Potential kultureller Artefakte, nicht nur das historische Wissen einer Zeit in einer konkreten Figuration zu gestalten und zu speichern, sondern als rekurrente Formen offen zu sein für Neudiskursivierungen. Insofern können auch gealterte Todesallegorien eine produktive Qualität haben, und Thomas Manns Vexierbilder sind nichts ihm Eigenes. Er schöpft nur das prinzipielle Zwitterwesen medialer Figurationen aus, das literarischen, musikalischen oder malerischen Gestaltbildungen gleichermaßen eignen kann.

Der am *Zauberberg* exemplarisch nur demonstrierte Spielraum zwischen den figuralen und diskursiven Dimensionen kultureller Artefakte lässt sich mit Hilfe von Kants Konzept der ›ästhetischen Idee‹ genauer beschreiben:

[U]nter einer ästhetischen Idee verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann. [...]

Wenn nun einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein so viel zu denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen läßt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert: so ist die Einbildungskraft hiebei schöpferisch, und bringt das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung, mehr *nämlich* bei Veranlassung einer Vorstellung zu denken (was zwar zu dem Begriffe des Gegenstandes gehört), als in ihr aufgefaßt und deutlich *gemacht* werden kann. [...]

Man nennt diejenigen Formen, welche nicht die Darstellung eines gegebenen Begriffs selber ausmachen, sondern nur, als Nebenvorstellungen der Einbildungskraft, die damit verknüpften Folgen und die Verwandtschaft desselben mit andern ausdrücken, *Attribute* (ästhetische) eines Gegenstandes, dessen Begriff, als Vernunftidee, nicht adäquat dargestellt werden kann. So ist der Adler Jupiters, mit dem Blitze in den Klauen, ein Attribut des mächtigen Himmelskönigs, und der Pfau der prächtigen Himmelskönigin. Sie stellen nicht, wie die *logischen Attribute*, das was in unseren Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern etwas andres vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann; und geben eine *ästhetische Idee*, die jener Vernunftidee statt logischer Darstellung dient, eigentlich aber, um das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet. Die schöne Kunst aber tut dieses nicht allein in der Malerei oder Bildhauerkunst (wo der Namen der Attribute gewöhnlich gebraucht wird); sondern die Dichtkunst und die Beredsamkeit nehmen den Geist, der ihre Werke belebt, auch lediglich von den ästhetischen Attributen der Gegenstände her, welche den logischen zur Seite gehen, und der Einbildungskraft einen Schwung geben, mehr dabei, obzwar auf unentwickelte Art, zu denken, als sich in einem Begriffe, mithin in einem bestimmten Sprachausdrucke, zusammenfassen läßt. [...]

Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, *der* also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken läßt, *dessen* Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet.

Die »ästhetische Idee« kann laut Kant einer »Vernunftidee statt logischer Darstellung« dienen, sie enthält aber nie allein »logische Attribute«, sondern ebenso »ästhetische Attribute«, die »die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet.« (Kant 1983, Bd. 8, 413-416 [KU § 49]) Unter einer »ästhetischen Idee« darf man sich also nichts kristallin Feststehendes vorstellen, sondern eher etwas Fließendes, ein dynamisches Beziehungsgeflecht. Die »ästhetische Idee« bezieht Kant als »Vorstellung der Einbildungskraft« auf Artefakte der Malerei, der Bildhauerei, der Dichtkunst, die – und das ist meines Erachtens die Konsequenz daraus – niemals nur Abbildung von Erfahrung sind, sondern Modus der Erfahrung selbst. Sie speichern nicht einfach das begrifflichen Wissen einer Zeit, sie schaffen (immer wieder) neues Wissen, sie provozieren *qua* »Darstellung«, d. h. in ihrer Gestaltbildung, die »Mannigfaltigkeit« von »Teilvorstellungen« und bringen dadurch auch »das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung«.

Im Ausgang, aber auch in der Erweiterung von Kants Konzept der »ästhetischen Idee« lässt sich eine Theorie für die Wirkmacht kultureller Figurationen in sechs Hinsichten entwickeln:<sup>6</sup>

1. In ihrer Genealogie wie in ihrer Dynamik sind ästhetische Ideen nicht nur Vernunftbegriffen als eine Form schwächeren oder zerstreuten Erkenntnisvermögens »beigesellt«, sie sind bei Kant dezidiert an die sinnlich-konkrete Wahrnehmung eines Artefakts gekoppelt. Dennoch verbleibt sein Konzept auf der Ebene des Bewusstseins. Aus morphomatischer Perspektive ergibt sich dagegen ein reziprokes Verhältnis von ästhetischer Idee und der sinnlich-konkreten Gestaltbildung eines Artefakts, die vom Medium und vom Material abhängig ist.
2. Eine ästhetische Idee ist genealogisch an Artefakte notwendig gebunden, nicht nur ursprünglich und einmalig, sondern immer wieder. Anders gesagt: Ästhetische Ideen können sich nur mittels konkreter Artefakte entwickeln, nicht aber in Begriffen manifestieren. Ästhetische Ideen sind folglich auch nur mittels konkreter Artefakte tradierbar.

6 Für die kritische Durchsicht und Kommentierung dieses Teils bin ich Martin Rousel und Jan Söffner sehr dankbar.

3. Die Erkennbarkeit wie die Wiedererkennbarkeit einer ästhetischen Idee ist eine Frage der »Darstellung«, der Gestaltbildung in konkreten Artefakten, aber – und das ist kein Widerspruch – nicht der Bindung an ein und dasselbe Artefakt bzw. an ein und dasselbe Medium. Die Figuration vom Tod als Sensenmann kann durch Kupferstiche, Choreografien, Gemälde, Gedichte oder Filme gezeigt werden.
4. Zu unterscheiden ist bei der Tradierung ästhetischer Ideen nämlich zwischen der virtuellen »Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen« und ihrer selektiven Aktualisierung. Für die Wiedererkennbarkeit ist oft schon die Aktualisierung einer »Teilvorstellung« bei einer neuen Gestaltgebung hinreichend. Im *Zauberberg* genügt das Zitat des Gerippes, um das mittelalterliche Todesbild zu evozieren, die Hippe braucht es als Attribut nicht.
5. Insofern ästhetische Ideen durch keinen »bestimmten Gedanken« bzw. »Begriff«, über den wir schon verfügen, fassbar sind, setzen sie paradoxerweise die Begriffsbildung, das »Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft)« über die Zeiten hinweg immer neu in »Bewegung«. Sie sind damit auch prinzipiell offen für Neudiskursivierungen, gleichgültig, ob sich diese auf das Ausgangsartefakt oder auf neue Artefakte beziehen, in denen sich die ästhetische Idee manifestiert. Mehr noch: Laut Kant werden die Begriffe »ästhetisch erweitert«. Die durch eine künstlerische Gestaltbildung ausgelöste »Vorstellung der Einbildungskraft« gilt ihm als »schöpferisch«, insofern sie auch das Denk- und Wissbare vermehrt. Ästhetische Innovation und Wissensfortschritt werden so mit einander verbunden. Skeptischer könnte man das so formulieren: In der Tradierung ästhetischer Ideen in Artefakten gibt es ein Wechselspiel von Bedeutungszuschreibung und Abzug ebenso wie eines von Formgewinn und Verlust.
6. Das Todesbild im *Zauberberg* ruft gleichermaßen den alten theologischen Todesdiskurs auf wie den neuen medizinischen und verdrängt ihn nicht einfach. Verallgemeinert heißt das: Im konkreten Artefakt mischen sich die Zeiten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Virtualität, Aktualität und potentiell neuer Virtualität – hinsichtlich der »logischen« wie hinsichtlich der »ästhetischen Attribute«.

#### Morphomata – eine Gebrauchsbeschreibung

Gestaltbildungen stehen mit ästhetischen Ideen in einem gegenseitigen Bezug, Gestaltbildungen in Artefakten ganz unterschiedlicher Materialität und Medialität, die eines gemeinsam haben können, dass ihre Gestaltbildung nämlich



nachhaltig ist. Das altgriechische Wort für Gestaltwerdungen bzw. Gestaltbildungen ist *Morphomata*. Der Name scheint Programm, wenn ein Internationales Kolleg für Kulturforschung *Morphomata* heißt. Als wissenschaftlicher Terminus ist *Morphomata* allerdings ein Neologismus, der zu erläutern ist, wobei die Begriffsbildung nur deduktiv und konstruktivistisch erfolgen kann.<sup>7</sup> Jeglicher Begriffsrealismus verbietet sich. Wenn im Folgenden vorgeschlagen wird, unter *Morphomata* bzw. *Morphomen* Gestaltbildungen von kulturprägender Nachhaltigkeit zu verstehen, so heißt das eben nicht, dass es *Morphome gibt*, sondern dass Artefakte in ihrer Gestaltwerdung und Gestaltbildung als *Morphome betrachtet* werden sollen. Der Begriff ›*Morphom*‹ bezeichnet damit keinesfalls einen Merkmalskatalog zur klassifikatorischen Verbindung von Artefakten im Sinne eines historischen oder systematischen Gruppennamens, wie man es von Gattungsbegriffen kennt, wenn z. B. Einzeltexte unter der Universalie ›*Novelle*‹ subsumiert werden. Der Begriff *Morphom* bündelt vielmehr eine Reihe von Fragestellungen, mit deren Hilfe Artefakte gänzlich unterschiedlicher medialer oder materialer Gestalt und historischer bzw. kultureller Herkunft gleichermaßen analysiert werden können. Nicht das einzelne Artefakt also ist morphomatisch, sondern die Betrachtungsweise, deren Erkenntnis- und Gebrauchswert es dann in jeder Fallstudie zu rechtfertigen gilt.

Grundlegend für eine morphomatische Betrachtungsweise ist die Annahme, dass die Geschichte kulturellen Wissens nicht in einer Geschichte der abstrakten Begriffe oder der Vernunftideen aufgehen kann. Dass kulturelle Artefakte das Wissen der eigenen Zeit wie vergangener Zeiten speichern, in der konkreten Gestaltgebung transformieren und damit neues Wissen schaffen sowie wirkmächtig an andere Zeiten weitergeben können, gilt seit langem als eine Selbstverständlichkeit. In den Kulturwissenschaften finden sich dafür prominente Konzepte, die aus unterschiedlichen disziplinären Blickwinkeln die Prägekraft von Artefakten innerhalb eines kulturellen Überlieferungsgeschehens akzentuieren, das als ein rein sprachliches nicht mehr verstanden wird. Stellvertretend dafür seien, aus älterer wie jüngerer Zeit, Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Aby Warburgs *Mnemosyne*-Projekt oder Erwin Panofskys *Ikonologie*, Hans Blumenbergs *Metaphorologie*, Gottfried Boehms *Bildforschung* oder Konzepte wie die *Material Culture*, der *New Historicism* oder die ›*Kulturpoetik*‹ genannt. Von solchen kulturwissenschaftlichen Theorien, deren

7 Das ist kein Widerspruch zum Beitrag von Jürgen Hammerstaedt in diesem Band, der die antiken Verwendungsweisen des griechischen Substantivs *morphómata* detailliert nachweist und Beispiele dafür finden kann, dass in der Etymologie die »sinnfällige Konkretheit der Ausformung abstrakter Vorstellungen« damit gemeint sein kann, denn die Zuweisung der kulturprägenden Nachhaltigkeit, die Auswahl und das Arrangement der exemplarischen Gestaltgebungen, das Einziehen historischer Kontinuitäten oder Diskontinuitäten in der morphomatischen Analyse ist aus der Sicht des Untersuchenden stets ein Akt der Konstruktion.

genuin abendländische Provenienz allerdings zu problematisieren ist, kann die morphomatische Betrachtungsweise nur profitieren, sie versteht sich nicht als Konkurrenzprojekt. Hinter dem Neologismus Morphom verbirgt sich folglich kein Anspruch auf Originalität der Theoriebildung, sondern eine Betrachtungs-*methode* von Artefakten, die tauglich sein muss für ein internationales Forschungskolleg, das die Tradierung kulturellen Wissens im Kulturvergleich analysieren will.

Der entscheidende Vorteil des Neologismus Morphom besteht nun darin, dass dieser Terminus Gestaltbildungen in kulturellen Artefakten aller Art bezeichnen kann, unabhängig von Medium, Material, geschichtlicher und kultureller Provenienz und dabei in seiner Definition historisch und systematisch unbelastet ist, was eine vergleichende Kulturforschung diplomatisch erleichtern kann. Das ist in den Kulturwissenschaften nicht die Regel, sondern mit guten Gründen die Ausnahme. Schließlich verfügt man selbstverständlich seit langem über eine Vielzahl von Termini, die man mit Gestaltbildungen *qua* Artefakten verbinden könnte, die ästhetischen Ideen Nachhaltigkeit verleihen. Termini wie Allegorie oder Symbol beispielsweise, deren Definition jedoch schwankend ist zwischen den Zeiten und Kulturen, weshalb es bekanntlich leicht zu Missverständnissen kommen kann. Zwei Beispiele dafür: Walter Benjamins berühmte Habilitationsschrift über das barocke Trauerspiel von 1925 wurde von seinem Gutachter Franz Schultz in Frankfurt ignoriert und gilt dennoch als eines der wirkungsmächtigsten Essays der Literaturwissenschaft, unter anderem deshalb, weil Benjamin ein Allegoriekonzept als Ausdruck subjektiver Willkür entwickelte, das eher zum Selbstverständnis der Literatur der Moderne als zum historischen Selbstverständnis des Barockzeitalters passte. Und wenn ein Deutscher von einem Symbol spricht, so hat er zumeist Goethes Symboldefinition im Kopf, derzufolge im Besonderen das Allgemeine schon liege, eine Taube eben das Symbol für Frieden sei, weil es auch ein friedliches Tier ist. Niemals käme einem Deutschen in den Sinn, eine Ampel als Symbol zu bezeichnen wie z. B. einem Amerikaner, für den ein Symbol schlicht ein in seiner Bedeutung konventionalisiertes Zeichen ist. Wenn ein Japaner, Mexikaner oder Ägypter dagegen ein Artefakt seiner Kultur der Verabredung unseres Kölner Kollegs gemäß *morphomatisch* betrachtet, so geht es jedesmal um den Nachweis, dass die Gestaltbildung ästhetische Ideen von kulturprägender Nachhaltigkeit ausgelöst hat. Es geht grundsätzlich um die Analyse der Genealogie, der Medialität und der Dynamik von konkreten Gestaltbildungen, in denen sich ästhetische Ideen manifestieren.

Das offene Morphomkonzept hat augenfällig auch Nachteile. Antike griechische Skulpturen können ebenso Gegenstand morphomatischer Betrachtung sein wie Bildwerke australischer Aborigines oder ein Gedicht Goethes. Der Umfang potentieller Artefakte mit Gestaltgebungen von kulturprägender Nach-

haltigkeit, auf die Morphomantik referieren kann, um daran die geschichtliche Entwicklung oder die nationale Diversifikation ästhetischer Ideen zu studieren, ist gewaltig. Der Verdacht der Hybris liegt nahe, die bekanntlich eine Tod-sünde ist. Die Strafe dafür könnte eine babylonische Verwirrung von Fachsprachen im Dialog der Experten sein. Interdisziplinarität setzt Disziplinarität jedoch notwendig voraus, Spezialkompetenzen lassen sich nur um den Preis des Dilettantismus in Gemeinverständlichem übersetzen. Folglich benötigt ein Kolleg wie Morphomata eine Ethik der Kommunikation, die erstens vom vorgängigen Miss- oder Nichtverstehen als Voraussetzung des Verstehens ausgeht und zweitens mehr auf Fragen statt auf Antworten setzt.

Zum ersten: Morphomantik darf keinesfalls von der Fremdheit vergangener Zeiten, anderer Kulturen oder der Fachsprache einer Disziplin abstrahieren. Die gesellschaftliche Relevanz morphomatischer Studien und Gespräche liegt, was z. B. die historische Vergleichsdimension betrifft, in der Einsicht, dass scheinbar vertraute Gestaltungen in der Vergangenheit gänzlich anders diskursiviert wurden. Nicht um die Entdeckung von Zeitgemäßem kann es also gehen, sondern um die Entdeckung von Unzeitgemäßem. Nicht um eine aktualisierende Interpretation des Vergangenen, sondern um eine »Cur der Geister«, wie Friedrich Nietzsche es einmal genannt hat:

*Geistige und leibliche Verpflanzung als Heilmittel.* – Die verschiedenen Culturen sind verschiedene geistige Klimata, von denen ein jedes diesem oder jenem Organismus vornehmlich schädlich oder heilsam ist. Die *Historie* im Ganzen, als das Wissen um die verschiedenen Culturen, ist die *Heilmittellehre*, nicht aber die Wissenschaft der Heilkunst selber. Der Arzt ist erst recht noch nöthig, der sich dieser Heilmittellehre bedient, um Jeden in sein ihm gerade erspriessliches Klima zu senden – zeitweilig oder auf immer. In der Gegenwart leben, innerhalb einer einzigen Cultur, genügt nicht als allgemeines Recept, dabei würden zu viele höchst nützliche Arten von Menschen aussterben, die in ihr nicht gesund athmen können. Mit der Historie muss man ihnen *Luft* machen und sie zu erhalten suchen; auch die Menschen zurückgebliebener Culturen haben ihren Werth. – Dieser Cur der Geister steht zur Seite, dass die Menschheit in leiblicher Beziehung darnach streben muss, durch eine medicinische Geografie dahinterzukommen, zu welchen Entartungen und Krankheiten jede Gegend der Erde Anlass giebt, und umgekehrt welche Heilfactoren sie bietet: und dann müssen allmählich Völker, Familien und Einzelne so lange und so anhaltend verpflanzt werden, bis man über die angeerbten physischen Gebrechen Herr geworden ist. Die ganze Erde wird endlich eine Summe von Gesundheits-Stationen sein.<sup>8</sup>

Als philosophischer Arzt empfiehlt Nietzsche hier eine »Cur der Geister«, insofern die Stimmen zeitlich oder geografisch ferner Kulturen uns aus der Enge

8 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Zweiter Band. Zweite Abtheilung: Der Wanderer und sein Schatten 188. In: Nietzsche 1980, Bd. 2, 634.

und Eindimensionalität der Gegenwart befreien, eingefahrene Denkbilder unserer Zeit korrigieren können. Die Toten halten den Lebenden den Spiegel vor. Man erfährt das historisch fremd Gewordene der eigenen abendländischen Kultur allerdings nur, wenn man ihm seine Fremdheit belässt, wenn man Differenzen aushalten und produktiv werden lassen kann. Gleiches gilt für die morphomatische Betrachtung der Artefakte anderer Kulturen im synchronen Vergleich und ebenso für den Vergleich von Fachkulturen. Es geht in der diachronen, interkulturellen wie interdisziplinären Perspektive also immer darum, nicht aus dem Fremden ins Eigene zu übersetzen, sondern aus dem Eigenen ins Fremde auszugehen, in fremde Gestalten *über* zu setzen, wie Johann Wolfgang von Goethe es in seinem Weltliteraturkonzept verlangt und in den Gedichten des *Westöstlichen Divan* von 1819 wie in den *Noten und Abhandlungen* dazu vorbildlich vorgeführt hat, als er sich in den Gestaltgebungen des Hafis und in der Fachdisziplin der Orientalistik erprobte.

Zum zweiten: Bei morphomatischen Analysen im Kulturvergleich ist es sinnvoll, mehr Fragen zu sammeln als Antworten. Der Grund dafür ist, dass die Frage eines Germanisten beispielsweise, ob sich denn in der afrikanischen Kultur Funktionsäquivalente für die abendländischen Personifikationen des Todes als Knochenmann oder Schlaf finden ließen, von einem Ethnologen rasch mit einem schlichten ›Nein‹ abgewiesen werden könnte. Es müßte also neu und offen gefragt werden, mit welchen Figurationen denn eine nicht-abendländische Kultur die Angst vor dem Unheimlichen des Todes in begründete Furcht verwandle und am Ende findet man mit Hilfe des Ethnologen vielleicht glücklich Antworten, die man nie gesucht hat, und bestaunt statt der vergeblich erwarteten exotischen Personifikationen des Todes kunstvoll geschmückte afrikanischen Grabstätten, an denen sich Familien zu Ehren ihrer Ahnen treffen und Rituale zur Vergegenwärtigung der Toten feiern. Morphomatische Versuchsanordnungen müssen von festen Plänen abweichen können, sie gehorchen notwendig einer Methode der Zerstreuung und Ablenkung, sie sind Experimente mit ungewissem Ausgang. Dafür ein weiteres Beispiel; das Erkenntnisinteresse zielt hier auf Figurationen des Schöpferischen. Welche Nachhaltigkeit haben die alten abendländischen Figurationen von der Begabung des Kreativen durch Musen oder im Gegensatz dazu vom autonomen Originalgenie in einer Zeit kollektiver Netzwerk- und Medienkreativität? Welche Wirkmacht haben sie in nicht-abendländischen Kulturen? Die Deutschen, das weiß man, haften seit zwei Jahrhunderten an der Genieperiode, seit Goethes *Wilhelm Meister* schreiben junge Schriftsteller autornahe Bildungs- und Entwicklungsromane als Abdruck der eigenen, unverwechselbaren Originalität. In Asien wäre so etwas undenkbar, selbst Biografien berühmter Personen handeln vom Verschwinden der Lebensgeschichte in der Zeitgeschichte. Die Suche nach Genie-Figurationen in Asien mag fehlschlagen, aber solche Fehlschläge haben mäeu-

tische Funktion. Sie dienen der Hebammenkunst der Gedanken, sie lassen hoffen, dass falsche Fragen zu den richtigen verhelfen.

Die Herausforderung liegt angesichts der Diskrepanz von Möglichem und Machbarem im Feld morphomatischer Analysen in einer vernünftigen Einschränkung des Forschungsprogramms und hierfür gibt es pragmatische Lösungen. Vom eigenen Erkenntnisinteresse und der eigenen Kompetenz ist auszugehen, aber vor allem von der Relevanz der Fallstudien für das Verständnis einer Kultur. Mein besonderes Augenmerk im Kölner Morphomata-Kolleg gilt *Figurationen des Schöpferischen* und *Figurationen des Todes*, insofern hier zwei für jede Kultur wesentliche Fragen gestellt werden: Wie das Neue in die Welt kommt, und wie eine Gesellschaft die tiefste Verunsicherung menschlicher Existenz zu bewältigen hilft, das Bewusstsein der Sterblichkeit des Menschen, von der die Sinnggebung des irdischen Daseins ebenso abhängt wie der Entwurf von irdischen wie jenseitigen Heilsvorstellungen. In der Kooperation mit den Fellows des *Morphomata*-Kollegs, die in ihrer nationalen und disziplinären Differenzierung eine ideale ›Findungskommission‹ bilden, soll ein historisches und interkulturelles Archiv dieser beiden Figurationsgruppen allmählich gefertigt werden, ohne jeden Anspruch auf Totalität oder Kanonbildung gemäß der offenen, experimentellen Struktur des Kollegs, aber im Hinblick auf eine »Cur der Geister«.

»darum behagt dem Dichtergenie das Element der Melancholie«  
 Nachhaltigkeit, eine Fallstudie in historischer Sicht  
 (Aristoteles, Dürer, Goethe u. a.)

Morphomatik analysiert die Tradierung ästhetischer Ideen in ihrer Bindung an konkrete Artefakte. Es geht um die Analyse der Genealogie, der Medialität und der Dynamik kultureller Figurationen, denen kulturprägende Nachhaltigkeit zugesprochen werden kann. Das Morphomata-Konzept darf nicht mit morphologischen Konzepten verwechselt werden, in denen nach ursprünglichen Bauplänen einer Kultur gesucht wird, aus denen sich historisch spätere Formen ableiten lassen. Das Interesse gilt nicht einem vorgeblich kontinuierlichen und gesetzmäßigen Gestaltwandel, also Metamorphosen einer Ursprungsgestalt, wie in Goethes an Gestaltgebungen der Natur entwickelter organisch-holistischer bzw. teleologischer Morphologie, sondern gerade der Wissenstransformation in der gleichen bzw. auch in ihren medialen und materialen Differenzen wiedererkennbaren Gestalt. Damit ist eine Kontingenztheorie der Kultur avisiert, die Prozesse kulturellen Wandels auch an Zufälliges binden und Diskontinuierliches ebenso wie Kontinuierliches beschreiben kann, die Persistenz kultureller Figurationen ebenso wie ihr Verblassen oder ihre Wiederkehr. An-

ders ausgedrückt: Die wissenschaftsgeschichtliche Rechtfertigung für die Aktualität von Morphom-Analysen könnte in einer Zeit der offenen Epistemologie wie der unsrigen in der Einsicht bestehen, dass Kontinuitäten und Diskontinuitäten, vor allem auch Kontingenzen in der historischen Entwicklung ebenso wie Unschärfen in der Erkenntnis des Seins im Studium von ästhetischen Ideen besser beschreibbar sind als im Studium von Vernunftideen. Dafür nun eine kleine morphomatische Fallstudie aus dem Feld der Figurationen des Schöpferischen.

Von Aristoteles *Problemata Physica* XXX,1 und Dürers Kupferstich *Melencolia I* aus läßt sich an einer Vielzahl von Artefakten unterschiedlicher Medialität die Evidenz einer Verbindung von Melancholie und Genialität in der okzidentalen Kultur entwickeln. Die Beispiele sind prominent und gut erforscht, es geht mir weiterhin um die Demonstration der Methode und - hoffentlich - des Mehrwerts morphomatischer Betrachtungsperspektiven. Die unter dem Autornamen Aristoteles gehandelte Schrift *Problemata Physica* stammt aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., sie ist in 38 Einzelbücher gegliedert, traktiert Fragen des Weintrinkens, der Ermüdung, des Geschlechtsverkehrs, der Mathematik, der Harmonie etc. und geht auf die unterschiedlichsten Quellen zurück, in der Hauptsache aber auf Überlegungen des Aristoteles und seines Nachfolgers in der Leitung seiner Schule, Theophrast. Trotz ihres Materialreichtums, ihrer Mixtur von Wissen aus den Bereichen der Medizin, Botanik, Zoologie oder Musik, gilt sie – so der Herausgeber der deutschen Ausgabe, Hellmut Flashar – als »die bis heute am stärksten vernachlässigte Schrift des Corpus Aristotelicum« (Aristoteles 1991, 295). Das Problem XXX, 1 wäre dann die Ausnahme von der Regel. Von Wirkungslosigkeit kann hier keine Rede sein. Das hat eben, so die morphomatische Hypothese, mit der besonderen Gestaltgebung dieser Passage von wenigen Seiten zu tun - mit einer in formaler wie inhaltlicher Hinsicht paradoxen Darstellung und Zerlegung des Ausgangsproblems, die eine »Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen« im kantschen Sinn evoziert und das Denk- und Wissbare über die Grenzen des zeitgenössischen Melancholiewissens hinaus dergestalt erweitert, dass sie zugleich »Fragmente für die Zukunft«<sup>9</sup> zu schaffen vermag.

Das Problem beginnt mit der Frage, warum sich »alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker« (Aristoteles 1991, 250) erweisen. Aus der Frage wird im Fortlauf der Darlegung eine feste Behauptung: Melancholiker vermögen die »Mehrzahl der Menschen« zu überragen, »die einen durch Bildung, die anderen durch künstlerisches Können, andere durch politische Wirksamkeit« (ebd., 253f.). Die

9 So Friedrich Schlegels schöne Formulierung für nachhaltige Projekte, zu finden im Athenäumsfragment Nr.22 – vgl. Schlegel 1958, Bd. 2, Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), 168f.

Behauptung wird einerseits medizinisch begründet, andererseits durch Epen-Verse und Alltagsschilderungen zu stützen versucht. Dabei kommt es zu Spannungen zwischen der Diskursivierung und der Narrativierung des Melancholieproblems, die Darstellung ist alles andere als homogen und geschlossen, sie zeitigt Bruchlinien, die durch die erzählerischen Belege weniger verdeckt als enthüllt werden. Das Denkbild gerät zur Kippfigur. In der Forschung wurde die Besonderheit dieser Gestaltgebung bis heute ignoriert. Man neigte dazu das Problem auf seinen ersten markanten Satz zu reduzieren, man achtete nur auf die »logischen Attribute« der Darstellung, nicht auf ihre »ästhetischen Attribute«. Aus morphomatischer Perspektive rückt deren Zusammen- und Gegenspiel in den Blick, und man begreift so leichter, was sonst nur mit Verwunderung registriert wird: dass die aristotelische Figuration des melancholischen Genies für fast 1500 Jahre in Vergessenheit geriet, um in der Renaissance dann triumphal wieder aufgerufen zu werden und seitdem im kollektiven Gedächtnis des Abendlandes zu haften.

Betrachten wir zunächst die Genealogie von *Problemata Physica* XXX,I. Vorgängig ist der medizinische Diskurs. Das Wort Melancholie bezeichnet im *Corpus Hippocraticum* (5./4. Jahrhundert v. Chr.) sowohl einen eigenständigen Körpersaft, der nicht krankheitserregend zu sein braucht, als auch eine Krankheit, eine Störung von Geist und Gemüt. In dieser steht das Quantum der schwarzen Galle in einem Mißverhältnis zur Menge der drei anderen Körpersäfte Blut, Schleim und gelbe Galle. Nach der Vorstellung der hippokratischen Humoralpathologie ist Gesundheit allein durch das Gleichmaß der Säfte garantiert; Disharmonie, Unordnung, bedeutet Krankheit. Vorgängig für das aristotelische Melancholieproblem ist weiterhin der philosophische Diskurs, Platons Mania-Lehre im *Timaios*, die der hippokratischen Humoralpathologie verpflichtet ist. Auch Platon zufolge verliert der Mensch in der Krankheit das rechte Maß, die Symmetrie von Leib und Seele. Von der pathologischen Ametrie grenzt Platon im *Phaidros* die Ekstase der Dichter und Wahrsager ab als einen von den Göttern gestifteten Aufschwung zu einer höheren Ordnung, der die Gefahr des Sturzes in den krankhaften Wahnsinn allerdings in sich birgt. Den Terminus Melancholie gebraucht er dafür allerdings nicht.<sup>10</sup>

Für Aristoteles, bzw. Theophrast, nun ist der konkrete Stoff der schwarzen Galle für die genialische Hyperbole ebenso verantwortlich wie für die manisch-depressiven Zustände der Krankheit Melancholie. Er definiert Melancholie nicht nur als Geisteskrankheit, sondern als Voraussetzung von Geistesgröße, als Habitus der »außergewöhnlichen«, der hervorragenden Männer (περιττοί). Heute wird Melancholie vorwiegend in einer dritten Bedeutung verwendet, als vorüber-

10 Zum Melancholiebegriff im *Corpus Hippocraticum* vgl. Flashar 1966, 21-49; zu Platons Krankheitsbegriff vgl. das Standardwerk von Tellenbach 1983.

gehende Gemütsstimmung, als Anflug von Trübsinn im Herbst etwa, wenn man der Vergänglichkeit alles Irdischen ansichtig wird. Diese Definition spielt bei Aristoteles überhaupt keine Rolle. Beim aristotelischen Melancholieproblem handelt es sich im wesentlichen um eine Strukturbestimmung intellektueller Größe. Drei Bedingungen werden dafür genannt: die Sensibilität des Charakters, die Fähigkeit, die alltägliche Ordnung der »durchschnittlichen Naturen« (Aristoteles 1991, 254) zu transzendieren, und das Vermögen, die Außerordentlichkeit selbst zu meistern, ohne ins krankhafte Dasein abzugleiten. Die ersten beiden Talente sind nach Aristoteles dem Melancholiker auf Dauer geschenkt. Bei Hippokrates ist die Vorherrschaft der schwarzen Galle nur ein temporärer, von Klima und Jahreszeit abhängiger Zustand, bei Aristoteles dagegen vor allem eine »Naturanlage« (ebd., 250), die gewissermaßen einen *Typus melancholicus* konstituiert. Von der Körperwärme hängt nach der Auffassung der Zeit der Charakter ab. Die schwarze Galle ist nach Aristoteles für starke Temperaturschwankungen prädisponiert und kann sowohl extreme Wärme- wie Kältegrade annehmen. Aus dieser Labilität und Ambivalenz ergeben sich für ihn zwei Reihen potentieller charakterlicher Veränderungen, an deren Ende jeweils krankhafte Zustände erscheinen: Wird die schwarze Galle zu kalt, so ruft sie Trübsinn, Erstarrung, Schweigsamkeit, Angstzustände und schließlich die Neigung zur Selbsttötung hervor; übermäßige Erhitzung aber erzeugt Lebhaftigkeit, Redseligkeit und als äußersten Erregungszustand krankhafte Manie. Positiv gefasst: Der Melancholiker vermag die ganze Bandbreite charakterlicher Veränderungen zu erfahren und zu erleiden. Freilich reißt ihn das immer wieder aus den Zuständen der alltäglichen Ordnung heraus. Im Unterschied zu den »durchschnittlichen Naturen« mangelt es ihm an einer stabilen Identität. Seine proteische Natur erscheint so als die Voraussetzung der Sensibilität, seine Vielgestimmtheit als die Bedingung der produktiven Intelligenz. Die Außerordentlichkeit ist dabei eine täglich neu zu leistende Gratwanderung, stets droht der Absturz in die Exallage der manischen oder depressiven Krankheit. Der Melancholiker weiß um die Gefährdung der menschlichen Existenz, indem er sie am eigenen Körper erleidet, er meistert sie, so Aristoteles, indem er wieder und wieder versucht, die schwarze Galle in Bezug auf Quantum und Temperatur auf einem mittleren Zustand zu halten, so dass sie die Fähigkeit des Ausgleichs besitzt, d. h. Wärme erzeugt im Zustand der Furcht, Kälte im Zustand der Erregung.

Aristoteles' Definition des melancholischen Genies ist eine physiologische und psychologische, sie bindet die intellektuelle Begabung ans Stoffliche, Körperliche, sowie an das umfassende Leidensvermögen des Melancholikers, an die Fähigkeit, die durch den Saft der schwarzen Galle bedingte Vielgestimmtheit produktiv zu meistern. Sie verleiht dem melancholischen Genie damit eine – in der doppelten Bedeutung des Wortes – *humane* Qualität. Diese Einbindung des melancholischen Genies in die Grenzen der *Conditio humana* über-



zeugt auch nach mehr als 2 000 Jahren, wirkmächtig ist sie nicht geworden. Bis zur Renaissance dominiert die Auffassung von der Melancholie als Krankheit. Seit der Renaissance zeigen die Größen der abendländischen Kultur das aristotelische Melancholieproblem zwar wie einen Genie-Pass vor, im Sichtvermerk aber ist eingetragen, was Aristoteles gerade aufgehoben hat: eine Dichotomie von Geist und Körper. Seit Descartes ist sie uns sattem bekannt. Aus morphomatischer Perspektive, in Rücksicht auf die Medialität, die spezifische Gestaltung der *Problemata Physica* XXX,I, lässt sich der Anteil von Aristoteles an dieser Passfälschung allerdings nicht verleugnen. Das liegt an den glanzvollen Exempeln *heroischer Melancholie*, mit denen jeder Leser zu Beginn des Traktats verführt wird. Ihr Werbungscharakter ist offensichtlich, nur passt die Verpackung nicht zum Inhalt. Für die spätere Behauptung, dass ein Melancholiker dank seiner Naturanlage sich einen höheren Platz in der Gemeinschaft erobern könne, sind die eingangs zitierten Erzählverse aus Homers *Ilias* ein durchaus fragwürdiger Beleg. Sie evozieren gänzlich andere »Teilvorstellungen«, die vom Gedanken einer gelungenen Verbindung von Melancholie und Genialität in den Grenzen des Humanen gerade ablenken. Zitiert wird aus dem sechsten Buch der *Ilias*:

Aber nachdem auch jener verhaßt war allen Göttern,  
da nun irrt er durch die Aleische Flur einsam umher,  
sein Herz in Kummer verzehrend, das Gewimmel der Menschen meidend.<sup>11</sup>

Gemeint ist Bellerophon, korinthischer Nationalheld und Enkel des Sisyphos. Bellerophon, der auf dem von ihm gezähmten Flügelross Pegasos den Olymp erstürmen will, weil er am Sinn seines Daseins zweifelt und die Götter dazu befragen will, wird von Zeus auf die Erde zurückgeschleudert. Melancholie ist die Strafe für seine Hybris. Die Heldentaten des Bellerophontes, die mit dem Willen der Götter in Einklang stehen, schildert Homers Epos ausführlich, den frevelhaften Aufstieg zum Olymp verschweigt es und Bellerophontes' Schicksal danach deutet es in den von Aristoteles herausgegriffenen Versen nur an. Von Bedeutung ist im Epos allein, wer nach der vorgegebenen Weltordnung handelt und die Gemeinschaft repräsentiert. Der Sonderfall des traurigen Denkers verdient kein Interesse. Anders verhält es sich dann in der attischen Tragödie, deren geschichtlicher Hintergrund die sophistische Krise in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist, in der Protagoras, Gorgias und Kritias die mythischen Ganzheitsvorstellungen der homerischen Zeit in Subjektivismus und Relativismus auflösen. Die Melancholiker, die die göttliche Ordnung verrücken und mit Wahnsinn geschlagen sind, werden zur tragischen Hauptsache. Davon zeugen Sophokles' *Ajax* und Euripides' *Bellerophontes* und *Herakles*.

11 Zit. nach Aristoteles 1991, 250.

Ausgerechnet diese drei Dramenhelden führt Aristoteles' Traktat als Beispiele für die Melancholie der »außergewöhnlichen Männer« an. Seine Klugheitsregel, der Melancholiker solle nur die schwarze Galle im Gleichgewicht halten, dann werde er ein von der Gemeinschaft anerkanntes Genie, verschlägt im Falle dieser Heroen wenig. Die Außerordentlichkeit der Melancholiker kann in letzter Konsequenz offensichtlich dazu führen, dass sie die göttliche Ordnung, die die Gemeinschaft trägt, nicht verkörpern, sondern anzweifeln. Melancholie ist im Falle des Bellerophonotes keine Krankheit, sondern »der Affekt, welcher das Denken begleitet, welches zu Ende denkt«,<sup>12</sup> und in Grenzbereiche menschlicher Erkenntnis vorstößt. Vor und nach Aristoteles ist solche heroische Melancholie ein Ausdruck dafür, dass die Einsicht in die Totalität einer objektiven Welt- und Daseinsordnung dem Melancholiker verwehrt bleibt. Weil deren Vorhandensein noch geglaubt wird, ist Melancholie für Homer eine nichtswürdige, für die attischen Dramatiker eine tragische Angelegenheit. Das melancholische Genie der Neuzeit bezieht seine Würde dagegen gerade aus dem Wissen, dass es mit dem Bewusstsein der »transzendentalen Obdachlosigkeit«<sup>13</sup> allein ist – und wohl zugleich, mit Lukács weiter und nur nebenbei bemerkt, auch mit dem Bewusstsein, dass jede Gestaltgebung »ihrem Wesen nach undefinierbar und unformulierbar« ist, weil es sich um »Gesetze des Taktes« handelt, während im Zeitalter des Epos, »wo die Schönheit den Weltsinn sichtbar macht«, »die Metaphysik alles Ästhetische vorweggenommen hat«, die Ordnung des Epos der Ordnung des Lebens, die es zur Gestaltung unmittelbar anschaulich vorfindet, völlig kongruent ist, folglich die Struktur des Epos in der Verbindung der Teile zu einem Ganzen von einer »homogen-organischen Stetigkeit« ist, Teil und Ganzheit sich wechselseitig bedingen, Gleichartigkeit, nicht Fremdheit, die wesenhafte Beziehung von Teilen kennzeichnen.<sup>14</sup>

Aristoteles' *Problemata Physica I* sind ihrer Gestaltgebung dagegen ein »heterogen-kontingentes Discretum«.<sup>15</sup> In der Narrativierung und Diskursivierung des Melancholieproblems entsteht ein schillerndes Gebilde, das ganz unterschiedliche »Teilvorstellungen« mit auch jeweils unterschiedlicher Wirkmacht evoziert. Die Verbindung von Melancholie und Außerordentlichkeit wird medizinisch höchst differenziert begründet, zur Nobilitierung der Melancholie tragen scheinbar auch die Homer-Verse bei, doch die Diskursivierung passt nicht

12 So die schöne Formulierung Hermann Schweppenhäusers in Horkheimer 1963, 281.

13 Lukács 1971, 32.

14 Mit Lukács (alternativ Hegel) wird hier noch einmal geschichtsphilosophisch argumentiert, weil diese Diskursivierung in der Geschichte des Zusammendenkens von Melancholie und Genie die prominenteste ist. Das soll nicht verstellen, dass Zweifel an Lukács' Theorie des Epos als Darstellung einer »vorgegebenen Weltordnung« selbst angebracht sind, wenn man nur Homers *Odyssee* und ihren irrenden und suchenden Helden bedenkt.

15 Vgl. Lukács 1991, 26, 63, 65.

zur Narrativierung, die ›humane‹, leibgebundene Melancholievariante nicht zur heroischen Melancholie. An Bellerophon, Ajax, Herakles interessiert auch nicht deren physiologische Verfasstheit, sondern die epistemologische Dimension ihrer Abweichung. In der medizinischen Abhandlung versteckt sich so ein literarischer Diskurs: die Definition des tragischen Helden als eines intentionalen Außenseiters, Zweiflers und Grenzgängers des Absoluten, die in der Kunst, Philosophie oder Soziologie der Neuzeit zur Faszinationsformel schlechthin werden wird. Nicht wirklich hilfreich im Sinne der Nachhaltigkeit von Aristoteles' erstaunlicher Konzeption einer melancholischen Genialität in den Grenzen der *Conditio humana* ist auch die Doppeladressierung des Traktats. Die Zitierung der Heroen ist ebenso anspielungsreich wie die medizinische Denkfigur einer Gegensteuerung in der Oszillation der Stimmungen als Garantie der Außerordentlichkeit kompliziert ist. Die schlichten Erzählbeispiele aus dem Alltag, in denen Aristoteles das Wirken der schwarzen Galle mit den Wirkungen des Weins vergleicht, heben alle medizinischen Differenzierungen wieder auf und sind eben gerade kein Beweis für Außerordentlichkeit, sondern lediglich für Stimmungsschwankungen. Was haben die »außergewöhnlichen Männer« schon mit Trinkern zu tun, die sich »rührselig, wild oder schweigsam« zeigen, »sich hinreißen« lassen, »eine Person zu küssen, die im nüchternen Zustand wohl kaum jemand küssen würde, wegen ihres Aussehens oder ihres Alters«, abgesehen davon, dass nach Aristoteles auch Melancholiker »gewöhnlich wollüstig« (Aristoteles 1991, 25f.) sind.

Diese Form von Wissensvermittlung zwischen Erzählen, Fragen und Belehren mag innerhalb der peripatetischen Schule nichts Außergewöhnliches sein, aber darauf kam es mir auch nicht an. Demonstriert werden sollte vielmehr, dass die mediale Gestaltung der *Problemata Physica* XXX,1 nicht gänzlich schuldlos ist an den Botschaften, die später davon abgeleitet werden. Aus morphomatischer Perspektive zeigt sich ein Zusammenhang zwischen der Medialität und der Dynamik, der Wirkungsgeschichte des aristotelischen Melancholieproblems. Es liegt nicht allein an den religions- oder mentalitätsgeschichtlichen Rahmungen der Folgezeiten, dass sich nach Aristoteles die Melancholieüberlieferung teilt. Den Zusammenhang von Melancholie und Genialität bewahren nur die Eingeweihten, so heißt es bei Cicero etwa: »Aristoteles ait omnes ingeniosos melancholicos esse« (Tusc. 1,33). Die philosophische Nobilitierung der Melancholie durch Aristoteles aber steht von der Antike bis zum Ausgang des Mittelalters im Schatten der medizinisch-negativen Auffassung der Melancholie als Krankheit. Sie allein wird populär. Die Nachfolger des Hippokrates sind an der Theorie der Melancholie weit weniger interessiert als an deren Diagnose und Therapie. So kommt es, dass die Lehre von den vier Körpersäften bis ins 18. Jahrhundert zur Erklärung von Temperament und Krankheit der Melancholie ihre Gültigkeit behält. Solange die schwarze Galle als Hauptursache der Geisteskrankheit Melancholie

gilt, gleichen sich die therapeutischen Maßnahmen. Der Melancholie als Störung der physischen und psychischen Ordnung begegnet man mit Mitteln der Purgation, die den verderblichen Körpersaft, der in Wahrheit ja inexistent ist, direkt angreifen sollen, sowie der Diätetik und Zerstreuung, um dem Kranken wieder zu einer geordneten Lebensweise zu verhelfen oder die Trägheit des melancholischen Zustands im Stadium der Depression aufzulösen.<sup>16</sup>

Die populäre Version der Melancholie als Krankheit eskamotiert die Geistigkeit der Melancholie, das Melancholiekonzept der Elite seit der Renaissance die Körperlichkeit, die von Aristoteles hervorgehobenen physischen Grundlagen des melancholischen Intellekts. Letzteres beweist Dürers Kupferstich *Melencolia I* aus dem Jahre 1514 (Abb. 1), das in der Geschichte der ästhetischen Idee melancholischer Genialität nach den *Problemata Physica* wohl zweitwichtigste Schaustück. Dürer zeichnet ein Bild des melancholischen Denkers, das Denkbild zugleich ist. In der Bildmitte sieht man einen Engel mit verschattetem Antlitz, der die ästhetische Idee des genialen Melancholikers in seiner neuzeitlich-modernen Gestalt personifiziert, in der Gestalt des Wissenschaftlers. Signifikant dafür ist, dass er den Zirkel in der Hand hält, der in mittelalterlichen Darstellungen nur Gott als dem ursprünglichen Weltbaumeister eignet. Das neuzeitliche Genie aber beginnt die Welt eigenständig zu vermessen, und die Leitwissenschaft der Renaissance ist die Mathematik. Deshalb befinden sich um den Engel nicht nur Werkzeuge der angewandten Mathematik wie Hobel, Säge, Richtscheit, die dem Architekten des neuen, des neuzeitlichen Weltgebäudes dienen sollen, sondern auch Schaubilder der darstellenden Geometrie wie Kugel oder Polyeder. Der Neubau, den man am oberen Bildrand sieht, scheint allerdings nicht fertig zu werden, an der Hauswand lehnt noch die Leiter, und der gelehrte Baumeister sitzt untätig herum, den Kopf in die Hand gestützt - während der Arbeit scheint Zweifel und Verzweiflung ausgebrochen zu sein. Die melancholischen Helden des homerischen Epos wie der attischen Tragödie, die Aristoteles' Melancholieproblem zitiert, sind unfähig, die göttliche Weltordnung anzuerkennen und danach zu handeln. Der Zweifel macht sie zu Individuen, der Preis der Hybris ist Melancholie. Ebenso verhält es sich mit Dürers schwarzem Engel, nur gilt der Zweifel des neuzeitlichen Genies nicht mehr den griechischen Göttern, sondern der christlich-mittelalterlichen Weltordnung. Als Hybris, als Todsünde der *Tristitia saeculi* oder *acedia*, hat die mittelalterliche Theologie das aufgefasst. Kein Wunder, dass auch Dürer noch Straffantasien verfolgen. Am oberen Bildrand hat er einen Kometen gezeichnet, dessen Strahlen nach allen Seiten schießen; er ist ein Sinnbild der Apokalypse, des drohenden Weltuntergangs.<sup>17</sup>

16 Vgl. die immer noch lesenswerte Studie von Starobinski 1960.

17 All das findet sich schon in der legendären Deutung des Sticks von Panofsky/Saxl 1923.



Abb. 1: Albrecht Dürer Melencolia I (Kupferstich, 1514)

Die Freiheit des neuzeitlichen Individuums ist auch ohne solche Ängste eine problematische. Die Sicherheit der passiven Hinnahme des mittelalterlichen *ordo*, in dem der Einzelne seinen ihm zugewiesenen Platz im Ganzen hatte, ist abgelöst worden mit der Unsicherheit sich widerstreitender menschlicher Ordnungen. Entscheidend ist, ob die »Gesinnung zur Totalität« (Lukács 1971, 47) dennoch aufrecht erhalten wird. Aus ihrer Enttäuschung resultiert erst Melancholie. Anders gesagt: Die »Gesinnung zur Totalität« ist durch die Zeiten das Hauptkennzeichen der heroischen Melancholiker. Sie sind Grenzgänger des Absoluten, verzweifeln darüber, um mit Hamlet, einem ihrer renommiertesten Vertreter, zu sprechen, dass die Welt aus den Fugen ist und sie sie nicht wieder – und dann ein für allemal – einrichten können. Dürers Kupferstich macht

es in der Gestaltgebung sinnfällig: Sein melancholischer Engel ist gelähmt angesichts des Chaos von Mess-Instrumenten und vieldeutigen Zeichen, das ihn umgibt. Tatenarm, aber gedankenvoll scheint er wie Hamlet, der Wortkünstler, Faust und andere melancholische Genies an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit.

Er nimmt die Betrachterposition ein, weil er sich nicht zum Narren machen will wie Don Quijote, der letzte Ritter von der traurigen Gestalt. Er ist kein Held mehr, sondern Gelehrter und vertritt im Rückbezug auf das aristotelische Melancholieproblem doch die heroische und nicht die humane Variante. Er teilt den Zweifel des Bellerophon, seine Melancholie ist keine medizinische, sondern eine epistemologische Frage, der medizinische Diskurs spielt in Dürers Kupferstich keine Rolle, die Nobilitierung der Melancholie leitet sich davon nicht ab.

Der Humanist und Italienreisende Dürer kennt die *Problemata Physica* XXX,<sup>1</sup> vermutlich durch die 1482-1489 erschienene Schrift des florentinischen Philosophen Marsilio Ficino *De vita libri tres*, die von der Gesundheit der Gelehrten handelt und dabei an Aristoteles wirkmächtig erinnert. Agrippa von Nettesheim vermittelt die Lehren Ficinios nach Deutschland, der Nürnberger Humanist Willibald Pirckheimer Agrippas Schrift *Occulta Philosophia* wiederum an Dürer. Agrippas Schrift stammt aus dem Jahre 1510 und spricht dem *Furor melancholicus* eine inspiratorische Qualität zu, im Hinblick auf erstens die *imaginatio*, die künstlerische Einbildungskraft, zweitens die *ratio*, die wissenschaftliche Kreativität, und drittens die *mens*, hier verstanden als metaphysisch-religiöses Denken.<sup>18</sup> Ohne Zweifel werden die drei Seelenkräfte in Dürers Kupferstich problematisiert, der Akzent aber liegt auf der ersten, wie der Titel *Melencolia I* verrät.

Das neuzeitliche Genie mag im wissenschaftlichen und metaphysischen Denken an Grenzen stoßen, nicht aber in der künstlerischen Kreativität. Das bezeugt gerade Dürers Kupferstich, wenn man ihn aus morphomatischer Perspektive betrachtet, in seiner Genealogie, Medialität und Dynamik. Er kontaminiert das Wissen ganz unterschiedlicher Zeiten, Disziplinen und Kulturen: Er zitiert das aristotelische Melancholieproblem aus der Antike. Er zitiert die arabische Astrologie Abu Masar's, derzufolge alle Melancholiker unter der Herrschaft des am höchsten über der Erde stehenden Planeten, des trägen, steinern schweren und kalten Saturn, stehen. Er zitiert nicht nur die Eigenschaften des Planeten Saturn, er verweist in den Bildzeichen von Beutel und Schlüssel auch

18 Vgl. sehr viel genauer dazu die umfassende Abhandlung von Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, 376-394 (zu Ficino), 493-512 (zu Agrippa), der ich in allen Angaben zur Genealogie von Dürers Kupferstich verpflichtet bin. Sie ist vielfach ergänzt und kritisiert worden, ich nenne nur die jüngsten Publikationen: Büchsel 2010, Wittstock 2011 und Sieber/Wittstock 2009.

auf Reichtum und Gewalt des griechischen Gottes Kronos oder mit der Sanduhr auf den Zeitgott Chronos und bezieht sich damit auf Mythen der Antike. Er zitiert die scholastische Theologie Heinrich von Gents, dass alle Mathematiker Melancholiker, weil schlechte Metaphysiker seien. Er zitiert Thomas von Aquins Verdammung der Melancholie als Todsünde der *acedia*. Der Kupferstich *Melencolia I* liefert am Anfang der Moderne, in der noch vom Siegeszug der Wissenschaften geträumt werden kann, bereits ein Bild für die Wissenschaftsskepsis am Ende der Moderne. Im konkreten Artefakt mischen sich die Zeiten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Virtualität, Aktualität und potentiell neuer Virtualität. Dürer *zerstreut* »logische Attribute« wie »ästhetische Attribute« aus der Kulturgeschichte der Melancholie, um der Darstellung der ästhetischen Idee zeitgenössischer Melancholie willen. Das ist in jeder Hinsicht konsequent. In einer Zeit sich widerstreitenden Weltwissens am Übergang von Mittelalter zur Neuzeit zerstreut er Wissensbruchstücke aus Vergangenheit und Gegenwart in einem Ort, der eine andere Logik hat als die der Wissenschaft, im Zerstreuungsort der Kunst, deren Bildlogik eine Logik der Entdisziplinierung und Entspezialisierung des Wissens ist.

Gleiches gilt für die Logik der Literatur, wie die Tradierung von Dürers ästhetischer Idee melancholischer Genialität in Artefakten der Folgezeit beweist. Die Zeugnisse der Wirkmacht des Kupferstichs *Melencolia I* in Malerei und Literatur füllen große Ausstellungen und umfangreiche Anthologien.<sup>19</sup> Die Dynamik dieses Bildes ist weder historisch noch systematisch einholbar. Die folgenden drei Beispiele sollen lediglich illustrieren, wie Dürers Gestaltung in unterschiedlichen Zeiten und Medien zitiert wird. Das erste Beispiel stammt aus Goethes Sammlung *Sprichwörtlich*, die in den Jahren 1812 bis 1815 angelegt bzw. verfasst worden ist. Angelegt oder verfasst: Beide Verben sind zutreffend, Goethe scheint hier weniger den Status des Originalgenies als den des Sammlers zu haben, der vorhandene Sprichwörter poetisiert, in Vierzeiler verwandelt:

19 Ich nenne nur die grandiose *Melancholie*-Ausstellung in den Galeries nationales du Grand Palais in Paris (2005) bzw. in der Neuen Nationalgalerie Berlin (2006), die dokumentiert ist in dem von Jean Clair herausgegebenen Katalog *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (2005) und Meisterstücke versammelt von Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Lucas Cranach, Eugène Delacroix, Otto Dix, Caspar David Friedrich, Johann Heinrich Füssli, Francisco de Goya, Nicholas Hilliard, Edward Hopper, Anselm Kiefer, Franz Xaver Messerschmidt, Ron Mueck, Edvard Munch, Pablo Picasso, Nicolas Poussin, Auguste Rodin, Jean-Antoine Watteau u. a., außerdem brillante Aufsätze enthält von Jean Clair, Peter-Klaus Schuster, Jean Starobinski, Werner Spies u. a. – Zur literarischen Melancholie gibt es eine Vielzahl von Monografien, die hier nicht aufzulisten sind. Stattdessen sei ein alter Sammelband zur Entdeckung lyrischer Dürer-Transkriptionen empfohlen: Ludwig Völker (Hg.): »Komm, heilige Melancholie«. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte. Stuttgart 1983. Der Band hat 592 Seiten.

Zart Gedicht, wie Regenbogen  
wird nur auf dunklen Grund gezogen;  
Darum behagt dem Dichtergenie  
Das Element der Melancholie.

Diesem Spruch geht ein anderer voraus, er lautet:

Meine Dichtergluth war sehr gering,  
Solang ich dem Guten entgegen ging;  
Dagegen brannte sie lichterloh,  
Wenn ich vor drohendem Übel floh.<sup>20</sup>

In Sentenzen wird hier ausgedrückt, was allerpersönlichste Erfahrung scheint, Auskunft gibt über die potentielle Verfassung Goethes und anderer Dichtergenies. Hier wird nicht das Eigene zum Fremden, ein Goethe-Vers zum allgemein vernutzten Sprichwort, vielmehr wird das Fremde zum Eigenen, Sprichwörter, über deren Herkunft freilich kein Kommentar Auskunft gibt, werden zu Eigenwörtern. Das Dürer-Zitat ist Selbstdeutung, die Referenz auf Dürer und die Gattungsetikettierung verleihen dem Sprichwort Allgemeingültigkeit. Goethes Sprichwort erweist sich dabei als eine durchaus selektive Aktualisierung und Neudiskursivierung von Dürers Kupferstich. Dürers *Melancholie*-Stich ist ja ein zwiespältiges Blatt: Einerseits Kritik der neuzeitlichen Subjektivität, apokalyptische Ängste vor göttlicher Strafe und Erinnerung an die Selbstbindung Gottes, nie wieder die Sintflut gegen die Menschen zu entfesseln, wofür ja die Veröhnung von Himmel und Erde durch den Regenbogen steht. Andererseits Selbstdarstellung des neuzeitlichen Genies, das mit seinen mathematisch-wissenschaftlichen Instrumenten das Zentrum einnimmt, während die Zeichen der drohenden Strafe Gottes für die Todsünde der *acedia* an den Bildrand gerückt werden. Goethe nimmt nun gerade die Bildzeichen am Rand auf, den dunklen Grund und im Kontrast dazu den Regenbogen. In Goethes Kommentar zu *Diderot's Versuch über die Malerei* findet sich zum Regenbogen Folgendes: »Es gibt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere allgemeine Harmonie gibt, unter deren Gesetzen auch sie stehen.«<sup>21</sup> Wenn es also heißt: »Zart Gedicht wie Regenbogen«, so kommt es auf das »wie«, auf die Gleichsetzung von Gedicht und Regenbogen an. Der Regenbogen entsteht nicht am heiteren Himmel, sondern auf dunklem Grund, das Gedicht für Goethe entsteht als »zarte«, weil ebenso wie der Regenbogen vergängliche Darstellung des Absoluten aus der Melancholie. Dichten ist für Goethe kein Aus-

20 In: Goethe 1987, Bd. 2, 237.

21 In: Goethe 1987, Bd. 52, 306.



druck von Heillosigkeit, sondern Melancholie-Therapie, insofern es die »transzendente Obdachlosigkeit« und die Inkludenz neuzeitlicher Subjektivität gerade aufzuheben hat, insofern es wie der Regenbogen im farbigen Abglanz eine »höhere, allgemeine Harmonie« zeigt, unter deren Gesetzen der Einzelne steht. Im neuzeitlichen Leiden an der Subjektivität entdeckt Goethe die Quelle künstlerischen Schöpfertums, die Melancholie ist Muse, die Poesie Therapeutikum, ihre Bewegungsfigur ist eine der ästhetischen Versöhnung des Individuellen mit dem Allgemeinen. Das Gedicht ist wie der Regenbogen ein Ausdruck kosmischer Harmonie. Goethes im Sinne Schillers naives Dichtungsverständnis ist kein Rückgriff in die vorneuzeitliche Geschichte, keine Restaurierung antiker Naivität. Es ist auch kein Bild heroischen Zweifels und träger Verzweiflung wie Dürers *Melencolia I*. Goethe verwandelt Dürers Kunst- in ein Naturbild, Allegorisches in Symbolisches, Zerstreutes in metrisch Geordnetes. Das Gedicht ist für ihn der Versuch eines Gegenentwurfs, ein Ort der Versöhnung von Besonderem und Allgemeinem, innerer und äußerer Natur, individueller und sozialer Realität. Insofern versteht sich auch, dass Goethe Sprichwörter und Sentenzen liebt, in Spruchgedichten Eigenes und Fremdes mischt, es ihm auf die Selbstbezüglichkeit und die Besitzrechte eines Originalgenies gar nicht ankommt, er im Transkribieren Dürers die Heiterkeit des Beziehungsinns in der Verbindung mit der allen gemeinsamen Tradition entdeckt. Zum Beweis dessen zwei weitere Gedichte ohne jeden weiteren Kommentar. Das erste wieder aus der Sammlung *Sprichwörtlich*:

Willst du dir aber das Beste thun,  
So bleib' nicht auf dir selber ruhn,  
Sondern folg' eines Meisters Sinn;  
Mit ihm zu irren ist dir Gewinn.

Der Komplementärspruch findet sich in der Sammlung *Epigrammatisch* unter der Überschrift *Den Originalen* und verspottet die Originalgenies:

Ein Quidam sagt: »Ich bin von keiner Schule;  
Kein Meister lebt, mit dem ich buhle;  
Auch bin ich weit davon entfernt,  
Daß ich von Todten was gelernt.«  
Das heißt, wenn ich ihn recht verstand;  
Ich bin ein Narr auf eigne Hand.<sup>22</sup>

Ein Foto und eine Plastik sollen zuletzt noch die Dynamik von Dürers Kupferstich bezeugen. Das Foto zeigt ein Porträt Walter Benjamins von Gisèle Freund,

22 In: Goethe 1987, Bd. 2, 224, 276.

aufgenommen in Pariser Exil 1938, zwei Jahre vor seinem Tod, das ihn in der Haltung von Dürers melancholischem Engel zeigt (Abb. 2) – den Kupferstich hatte Benjamin im übrigen schon 1913 auf einer Ausstellung von Dürers Grafiken in Basel als ein »unsagbar tiefes ausdrucksvolles Blatt«<sup>23</sup> wahrgenommen. Jean Selz beschreibt die Physiognomie seines Freundes als die eines Melancholikers: »das Gesicht vornüber geneigt, das Kinn in die rechte Hand gestützt. Anders als in dieser Stellung habe ich ihn, glaube ich, nie nachdenken sehen« (Selz 1968, 38). Dürers *Melancholie*-Bild steht am Anfang der Moderne, Benjamins Bewusstsein des Melancholikers, des Verspäteten, an deren Ende. Seine große Identifikationsfigur dafür ist Charles Baudelaire, dessen Ingenium er als »heroische Melancholie« kennzeichnet.<sup>24</sup> Sie hat freilich, folgt man Benjamin, nichts mehr gemein mit dem gesteigerten Selbstgefühl des melancholischen Genies am Beginn der Moderne, das ausgezogen war, die Welt in Besitz zu nehmen, und dem am Ende die Vorstellung des Selbstbesitzes noch zerstört ist. Die Melancholie des Flaneurs Baudelaire in der Menge ist nach Benjamin eine heroische, weil sie im Bewusstsein der Vergänglichkeit den Gestus des Kampfes gegen den Untergang des neuzeitlichen Subjekts bewahrt:

Der Heros ist das wahre Subjekt der modernité. Das will besagen – um die Moderne zu leben, bedarf es einer heroischen Verfassung. [...] Die Moderne muß im Zeichen des Selbstmords stehen, der das Siegel unter ein heroisches Wollen setzt, das der ihm feindlichen Gesinnung nichts zugesteht. Dieser Selbstmord ist nicht Verzicht sondern heroische Passion.<sup>25</sup>

Heroische Melancholie und neuzeitliche Subjektivität scheinen untrennbar zusammen zu gehören, bis dass der Tod sie scheidet. Die heroische Melancholie ist entstanden aus dem Ehrgeiz der Vernunft, das zu erklären, was widervernünftig, was der Vernunft transzendent ist, aus der »Gesinnung zur Totalität«, die im 20. Jahrhundert gründlich desavouiert worden ist. Ein letzter großer Vertreter der heroischen Melancholie, wiederum eine literarische Figur, ist Adrian Leverkühn, der Komponist in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Über seinem Klavier hängt Dürers *Melancholie*-Stich, er leidet an Kopfschmerzen und Handlungshemmung, vor allem an der eigenen künstlerischen Sterilität, etwas Neues will er schaffen und wieder etwas Objektives wie die Dichter mythischer Zeiten, deshalb der Pakt mit dem Teufel, der ihn zur absoluten Musik

23 Dieses Zitat aus einem Brief an Franz Sachs vom 11. Juli 1913 findet sich in: Benjamin 1978, Bd. 1, 76.

24 Vgl. Walter Benjamin: Zentralpark. In: Ders. 1980, Bd. I.2, 689: »Der Terminus von Melanchthon *Melencolia illa heroica* bezeichnet Baudelaires Ingenium am vollkommensten.«

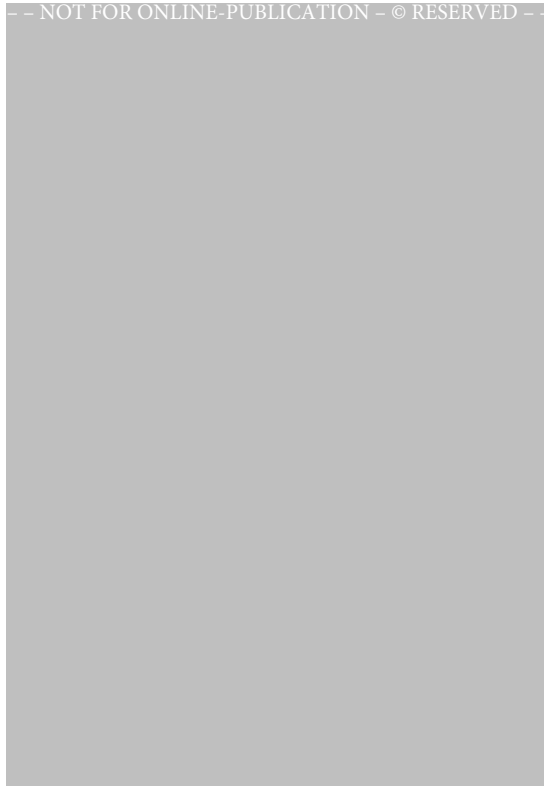
25 Vgl. Walter Benjamin: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: Ders. 1980, Bd. I.2, 577f.

inspirieren soll und ihn doch nur betrügt. Thomas Mann zieht dabei die Parallele: Er vergleicht Leverkühns »Gesinnung zur Totalität« mit der totalitären Gesinnung der Deutschen, die ihren Pakt mit dem Teufel Hitler geschlossen haben.



*Abb. 2: Walter Benjamin (Foto von Gisèle Freund, 1938)*

Dass das Verlangen nach dem Absoluten notwendig unbefriedigt bleiben, man darüber aber nicht melancholisch werden muss, ist der große Erkenntnisfortschritt einer postmodernen Gesellschaft. Die heroische Melancholie ist deshalb selten geworden. In postheroischen Zeiten droht eine andere Form der Melancholie: die Rückkehr der Todsünde *acedia* als einer nun stumpfen Verzweiflung, als Trägheit des Kopfes und Herzens, als Gleichgültigkeit und Blasiertheit, als Erschöpftheit und traumlose Erstarrung. In Ron Muecks titelloser Polyester-skulptur (Abb. 3) aus dem Jahr 2000 finde ich sie wieder.



*Abb. 3: Ron Mueck o.T. (Polyesterskulptur, 2000)*

*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (Kleist)  
Nachhaltigkeit und Medialität, eine Fallstudie in systematischer Hinsicht

Paradoxerweise ist Nachhaltigkeit keine Frage linear-sukzessiver Chronologie, obwohl die historische Reihe von Melancholie-Exempeln im letzten Kapitel das suggeriert haben könnte. Aus morphomatischer Sicht ist Nachhaltigkeit eine Frage der diskursiven oder *qua* Ritualisierung oder Habitualisierung praxeologischen Evidenzierung von Artefakten, in denen eine einmal prominent gewordene ästhetische Idee tradiert wird, gleichgültig ob man rückwärts oder vorwärts in der Zeit schreitet. Anders formuliert: Die Evidenz und Dynamik der aristotelischen *Problemata Physica* XXX,1 verdankt sich auch der Evidenz und Dynamik von Dürers *Melencolia I*. Sie verschaffen sich gegenseitig Nachhaltigkeit. Die Nachhaltigkeit des historisch vorgängigen Artefakts hängt ja gerade davon ab, ob und wie das nachgängige Artefakt das vorgängige wieder aufruft. Es ist jedenfalls keine Frage der Anciennität, welches von beiden Arte-

fakten die höhere Valenz hat. Die Vielzahl potentieller Artefakte, die eine ästhetische Idee tradieren, verbindet auch keine Ursache-Wirkungs-Kette. Ihre Gesamtheit ließe sich allenfalls mit Ludwig Wittgensteins Konzept der »Familienähnlichkeit« (Wittgenstein 2003, 324ff.) beschreiben, dergestalt ein Artefakt A zwar keine Teilvorstellung der ästhetischen Idee mit einem Artefakt B gemein haben muss, beide jedoch eine je andere Teilvorstellung mit einem Artefakt C verbindet, sie folglich zu einer ›Familie‹ von Artefakten gehören, die die von Kant beschriebene »Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen« einer ästhetischen Idee tradieren. Gegen den Familienähnlichkeitsbegriff ist einzuwenden, dass er einen quasi natürlich-genetischen Zusammenhang der Artefakte suggeriert und damit verdeckt, dass dieser Zusammenhang ja Konstrukt ist, sich allenfalls dem Klassifikationsbegehren historischer Wissenschaft verdankt. Wittgenstein gebraucht ihn selbst metaphorisch für Sprachspiele des Alltags. Vielleicht wäre es angemessener, zwischen notwendigen und redundanten Teilvorstellungen für die Wiedererkennbarkeit einer ästhetischen Idee zu unterscheiden, obgleich auch diese Differenzierung schwierig ist. Klar ist nur: Die morphomatische Betrachtungsweise muss sich nicht auf die Suche nach historischen Ursprungs- oder Ausgangsmorphomata begeben. Entscheidend ist vielmehr die Frage, wie die Tradierung ästhetischer Ideen in wechselnder materialer und medialer Gestaltung funktioniert. Die Transkriptionstheorie von Ludwig Jäger (Jäger/Stanitzek 2001) scheint mir eine adäquate Lösung für dieses Problem zu sein. Sie setzt auf den Eigensinn jeder medialen Gestaltung und zeitigt dabei zwei Vorteile: Sie kommt wie die Morphomatik ohne Ursprungsphantasien aus, die stets aporetisch sind. Sie kommt aber vor allem ohne Vermittlungsphantasien aus, ohne die gleichfalls aporetischen Spekulationen über eine Ästhetik des ›Dazwischen‹, über einen die Gestaltung von einem Artefakt zum anderen Artefakt vermittelnden Zwischenraum.

Ein Beispiel für solche aporetischen Spekulationen: Angenommen, ein Schauspieler liest ein Drehbuch, das ihn in ernsten Sätzen die Gestalt des melancholischen Genies verleihen will, und überlegt sich eine Inszenierung dafür. Die Struktur des Drehbuchs ist laut Pier Paolo Pasolini eine »Struktur, die eine andere Struktur sein will«. <sup>26</sup> Die schriftlich fixierten Sätze müssen in mündlicher Sprache, in Mimik, Gestik und Bewegung verkörpert werden. Aber gibt es einen fließenden Übergang zwischen den Graphemen des Drehbuchs und den Kinemen des Films? Gibt es eine Ästhetik oder *Poetik des Dazwischen*? <sup>27</sup> Naive Drehbuchautoren versuchen eine solche Übergangslogik zu fixieren, indem sie den Dialogen im Drehbuch noch Inszenierungsvorschläge in einem Subtext hinzufügen. Nichts verärgert Schauspieler, Regisseure, Kostümbildner, Szeno-

26 Pasolini 1975, 205-212.

27 Vgl. dazu Sombroek 2004.

grafien und andere am kollektiven Prozess der Filmherstellung beteiligte ›Kreative‹ mehr. Missachtet wird damit der Eigensinn des Filmbildes gegenüber dem Text, missachtet wird die Tatsache, dass es zwischen Graphemen und Kinemen keine kausalen Relationen gibt, sondern allenfalls analoge. Der Satz »Ich bin heute so melancholisch« mag durch schwarze Kleidung, einen Spaziergang in nebelweißer Winterlandschaft, durch ein gebeugtes Haupt oder durch die Enge einer Plattenbauwohnung dargestellt werden. Zwischen Text und Filmbild gibt es dabei keine lineare Übersetzung, keinen kontinuierlichen Übergang oder logischen Übertrag von einem Medium zum anderen, faktisch handelt es sich um einen Sprung von einem Medium ins andere mit dem Postulat einer rein funktionalen Analogie. Aus morphomatischer Sicht ist es deshalb wichtig, die Formierungsleistung der Medien und ihren jeweiligen Eigensinn zu verstehen. Das Transkriptionskonzept liefert dafür die Theorie. Ludwig Jäger demonstriert in seinem Aufsatz in diesem Band auf umfassende Weise, wie Morphomantik und Transkriptionstheorie systematisch zusammen zu denken sind. Im Sinne der morphomatischen Fokussierung des Forschungsinteresses auf konkrete Artefakte und historische Fallstudien will ich die Frage des Eigensinns medialer Gestaltgebungen noch einmal an Kleists Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* behandeln, der bekanntlich selbst zu den prominentesten Texten im Feld der kulturellen Figurationen des Schöpferischen gehört.

Kant hat in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 darauf hingewiesen, dass der Ursprung der Kreativität dem Kreativen unbewusst sei, er folglich wie er »sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht *beschreiben*, oder wissenschaftlich anzeigen könne«, »der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in *solchen* Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen.«<sup>28</sup> Der Ursprung des Schöpferischen markiert für Dichter, Künstler und Wissenschaftler gleichermaßen eine Verlegenheitsstelle,<sup>29</sup> folglich schlägt Kant vor, die Kreativitätsfrage nicht als eine des *Schaffensursprungs*, sondern des *geschaffenen Werkes* zu betrachten, über dessen Außerordentlichkeit sich die Lesergemeinschaft ja ein Urteil gebildet hat.<sup>30</sup> Kleist wählt in seinem Essay *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* aus der Zeit 1805/06 eine andere Sichtweise. Er achtet auf die psychischen und medialen Konditionen des *Schaffensprozesses*.

28 Kant 1983, 406f. (KU § 46)

29 Vgl. Blamberger 1991.

30 Vgl. Kant 1983, 405: »Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt« (KU § 46), und weiter 409: »[D]ie Regel muß von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden« (KU § 47).

Der Essay fängt recht harmlos an, mit der Behauptung einer »Klugheitsregel«, dass Gedanken beim Reden kommen wie der Appetit beim Essen. Eine Reihe durchaus heterogener Fallgeschichten soll diese These veranschaulichen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden aus einem unsicheren Anfang oder dem Schweigen heraus als einen Kreativitätstest inszenieren, dessen besonderes Kennzeichen es ist, dass die Kommunikation zwischen Versuchsperson und Beobachter eine agonale Struktur hat. Offenbar gilt Kleist die Aggression als Katalysator schöpferischer Tätigkeit, gleichgültig, ob diese wissenschaftlicher, künstlerischer oder politischer Natur ist. Die Aggression richtet sich stets gegen einen Kontrahenten, der real oder symbolisch soziale Institutionen verkörpert, die die Selbstentfaltung des einzelnen begrenzen. In der ersten Fallgeschichte redet Kleist bei der Lösung einer mathematischen Aufgabe »erregt«, »wie ein großer General«, seine eigentlich friedlich-schweigende Schwester nieder, als ob es sich um einen dringlichen Akt der Selbstbehauptung gegen eine Repräsentantin familialer Determination handelte. In der zweiten Fallgeschichte setzt sich Molière zuhause gegen seine Magd durch, die – als imaginärer Gegner – das Urteil des literarischen Publikums über sein gerade entstehendes Werk vorwegnimmt. Die dritte Fallgeschichte handelt von politischen Befreiungsversuchen, vom Beginn der französischen Revolution, von Mirabeaus Rede vom Juni 1789, in der er sich dem Gebot Ludwigs XVI. widersetzt, die Ständeversammlung des Adels aufzulösen. Die vierte Fallgeschichte gibt Lafontaines Fabel *Les animaux malades de la peste* wieder. Der König des Tierreichs sucht für den Ausbruch der Pest einen Schuldigen und verurteilt den Fuchs als größten Sünder zum Tode. Der Löwe repräsentiert die einschränkende Gewalt des von Natur aus physisch Stärkeren, dem Fuchs gelingt es jedoch mit einer listigen Rede seinen Kopf zu retten. Kleists letzte Fallgeschichte beschreibt das Ritual des Universitätsexamens. Hier scheitert der Kreativitätstest, weil der Prüfer in der »Hebeammenkunst der Gedanken« nicht bewandert ist und die Rivalität des Prüflings nicht zulässt, weil er nur sein Echo, nur Reproduktionen, hören will und nicht den »eigentümlichen Laut« des Kandidaten.<sup>31</sup>

Aus schlichter Nachahmung kann nichts Neues entstehen. Kleists Kreativitätsbilder beweisen seine literatur- und mentalitätsgeschichtliche Bindung an die Kunstdebatten des 17. und 18. Jahrhunderts: an die *Querelle des Anciens et des Modernes* 1687 in der Académie Française, den berühmten Streit um den Stellenwert der zeitgenössischen Kultur im Vergleich zur antiken, und dessen Fortschreibung im Geniediskurs der europäischen Aufklärung, in dem die bis heute virulente Denkfigur vom Wettbewerb der Generationen, vom notwendigen Aufstand des Neuen gegen das Alte, von der Nonkonformität als Bedin-

31 Der Aufsatz findet sich – mit allen Zitaten – in: Kleist 1991, Bd. 3, 534-540.

gung des Originalen prominent wird. Edward Youngs Kompendium *Conjectures on Original Composition*, 1759 in London erschienen und ein Jahr später schon ins Deutsche übersetzt, liefert den Rebellen des Sturm und Drang die Vorlage. Die Natur – so Young –

bringt uns alle als Originale auf die Welt. Nicht zwey Gesichter, nicht zwo Seelen sind einander vollkommen ähnlich; alle tragen vielmehr das sichtbare Unterscheidungs-Zeichen der Natur an sich. Da wir nun als Originale gebohren werden, wie kömmt es doch, daß wir als Copien sterben? Die Nachahmung, der Affe, der sich immer darein mischet [...] ergreift die Feder und streicht das Unterscheidungs-Zeichen der Natur aus, zerstört ihr schönes Vorhaben und vernichtet die ganze Individualität der Seele.<sup>32</sup>

Kleist scheint darin wenig originell zu sein, dass Kreativität ein kritischer Test auf die Durchsetzung der Eigentümlichkeit des Kreativen ist. Er ist nur radikaler als Young, radikaler vor allem als die Kunstphilosophien der Klassik. Im Idealismus – etwa in Friedrich Schillers Konzept einer ästhetischen Erziehung – ist die Voraussetzung für die Autonomie des Genies die Separierung seines Wirkungsbereichs, die Trennung der gegen die gesellschaftlichen Konventionen revoltierenden Erfindungs- und Selbstfindungskunst von der Lebenspraxis. In Kleists *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler* redet der Dichter ganz im Sinne Schillers auch davon, dass man doch »unmenschlichen Lehrern zum Trotz« wenigstens »heimlich zur Nachtzeit die Türen« verschließen könne, um sich »in der Erfindung, diesem Spiel der Seligen, zu versuchen.«<sup>33</sup> Im Essay *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* jedoch lässt Kleist diesen spielerischen Ausweg nicht zu. Die gesellschaftlichen Institutionen sind letztlich das Bewährungsfeld, auf dem bewiesen werden muss, ob einer sich als schöpferischer Geist zur Selbstmächtigkeit verhelfen kann, indem er die ihn determinierenden Mächte beherrscht oder zerstört. Ein zweites und für Kleists historische Einordnung entscheidendes Differenzkriterium zum Idealismus ist, dass in den Beispielgeschichten seines Essays die Selbstkonstitution des Genies nicht mehr an eine moralische Legitimation gebunden ist. Selbst die Stürmer und Dränger rebellierten gegen die Autoritäten im Namen von Herz, Vernunft und Moral. Bei Kleist ist vom Sachgehalt der verfertigten Gedanken überhaupt nicht die Rede, und die Kreativität dient nicht notwendig, wie im Idealismus, der Erziehung des Menschengeschlechts. So ähnelt etwa in der Wiedergabe von Lafontaines Fabel die Situation des Fuchses vor dem Löwen der Kreativitätsprobe Scheherzades, die gegen den Tod erzählt. Scheherzade allerdings nimmt das Martyrium bewusst auf sich, stellvertretend für die Jung-

32 Zitiert wird nach dem Faksimiledruck der deutschen Ausgabe von 1760, den Gerhard Sauder in der Reihe der *Deutschen Neudrucke* besorgt hat – siehe Young 1977, 66, 39f.

33 Kleist, 1991, Bd. 3, 552f.



frauen, die noch vom Tod bedroht sind. Ihre Geschichten unterhalten und belehren den König, so dass er sich zuletzt zum mildtätigen und tugendhaften Herrscher wandelt. Dem Fuchs in Kleists Adaption der Lafontaine-Fabel fällt es nicht ein, dem Oberhaupt der Tiere die Opferidee auszutreiben. Seine Redekunst bezweckt nicht die ästhetische Erziehung des Löwen. Er rettet sich, indem er den vernichtenden Geistesblitz hat, unter den Zuhörern seiner Rede einen anderen Todeskandidaten auszumachen: den unschuldigen Esel.

Es mag an Kleists militärischer Herkunft liegen, dass er die Aggression als Motor der Kreativität entdeckt, aus der *Querelle des Anciens et des Modernes* nicht mehr allein eine ästhetisch-kognitive Auseinandersetzung macht, sondern ganz bewusst auf die psychischen Antriebskräfte künstlerischer Schaffenskraft sich besinnt und den Zusammenhang von Destruktion und Konstruktion dabei freilegt. Soviel zur *Genealogie* von Kleists Gestaltgebung von Kreativität in den Beispielgeschichten seines Essays, in denen man über das Talent des Kreativen, die Phasen schöpferischen Denkens und das Endprodukt, den mathematischen, politischen oder literarischen Einfall nichts erfährt. Das Spannende an Kleists Denkbild des Schöpferischen ist, dass es die *Medialität der Gestaltgebung* unabhängig von der Substanz des Gestalteten in den Blick nimmt. Die Gedanken werden allmählig beim Reden verfertigt, also in und durch das Medium. Kleist verkehrt damit die Grundannahme der traditionellen Rhetorik, der zufolge man erst denkt und dann redet, der Redner also einen vorab gefassten Gedanken in seiner Rede kontrolliert und effektiv entwickelt. Kleist zufolge heißt es eher: gesagt gedacht. Die Gedanken, die im Reden allmählig verfertigt werden, verdanken sich dem »Eigensinn des Mediums Sprache«, sie sind für ihn nicht »*sprachtranszendente*«, sondern »*ausschließlich sprachgenuine Inhalte*«. <sup>34</sup>

Der schöpferische Prozess ist folglich weder bloße Übersetzung aus dem Inneren, aus einer Gedankensprache, noch bloße Übersetzung aus dem Äußeren, also Abbildung, Mimesis. Jeder Redende oder Schreibende weiß, wie schwierig erste Sätze, erste Manuskriptseiten fallen, bis eine Formulierung gefunden ist, die sich zum klaren Gedanken fügt. Kreativität erscheint bei Kleist nicht als Darstellung bereits gemachter oder vorgedachter Erfahrungen, sondern als Modus der Erfahrung im Medium selbst, in der sich durch Rede und potentiell störende, unterbrechende Widerrede eine *perceptio confusa* in eine *perceptio distincta* transformiert:

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen mit der Periode

34 Vgl. Jäger 2005, 45-64.

fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt (Kleist 1991, Bd. 3, 535f.).

*Order from noise* ist das Kalkül. Die »Klugheitsregel« heißt: Man überlasse sich den Steuerungsfiguren des Ausdrucksmediums, versuche dabei kontrolliert zu handeln, ohne zu wissen, worauf das eigene Handeln schlussendlich hinausläuft. Die Situation ist dergestalt paradox, das Sprachhandeln rekursiv: Der Redner gewinnt mit Hilfe der noch unstrukturierten Rede Zeit, um Gedanken zu differenzieren, die er im Zuhören seiner eigenen Rede erst gewinnt, indem er die Formierungsleistungen des Mediums nutzt. Das Medium, in diesem Fall die Rede, erweist sich in seiner Widerständigkeit, im Eigensinn seiner semantischen, syntaktischen und pragmatischen Anwendungsmöglichkeiten und Restriktionen, als kreativitätsfördernd. Widerständig ist zudem der von Kleist als agonal definierte Zuhörer der Rede, der die Rede des Redners diszipliniert oder stimuliert. Denn die Rede ist wie jedes Medium ein auf Interaktion angewiesenes Konsensschema, ein Zwitterwesen aus Subjektivität und Intersubjektivität.

Der Zündstoff der Ideen, die Reibefläche, ist bei Kleist das Medium des Ausdrucks der Ideen selbst. Es gibt kein Bewusstsein außerhalb der Sprache, in und mit der Sprache strukturiert und generiert sich das Bewusstsein erst. Das Medium hat die Priorität, das Bewusstsein ist immer nachträglich. Von daher versteht sich, wie fruchtbar und bis heute aktuell Kleists Verschiebung der Kreativitätsfrage vom Schaffensursprung zum Schaffensprozess ist. Kreativität ist eben nicht, wie in der Genieperiode des 18. Jahrhunderts und manchmal heute noch gedacht, eine unabhängige, vor allen Handlungsaktivitäten bereitstehende kognitive Kompetenz eines genialen Subjekts, die sich zum Zwecke ihrer Verwirklichung an irgendein Medium andockt, sondern ein im medialen Handeln allererst generierbares Erfahrungswissen. Provokativ heißt es bei Kleist im Kontrast zur Genieästhetik: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (ebd., 540.). Insofern ist Kreativität, das zeigen Kleists Beispielgeschichten, keineswegs ein kalkulierbarer Prozess im Sinne einer Transformation von Wissen und Plänen in praktisches Handeln, sondern Modus der Erfahrung im Handeln selbst: im Reden und Weiterreden ebenso wie im Schreiben und Weiterschreiben, in den Arbeitsprozessen des Malers oder Bildhauers ebenso wie in dem des Komponisten. »Kunst ist Er-

fahrung« (Dewey 1980), die Erfahrung verteilter Handlungsmacht, zwischen Künstler und Medium oder Material, Künstler und imaginärem oder realem Beobachter.<sup>35</sup> Als Kreativer ist man Teil der Versuchsanordnung, es gibt kein Außen in kreativen Experimenten, und lohnend für Innovationen sind nach Kleist vor allem die Experimente, in denen Unvorhersehbares passiert, Störungen den Kreativitätsprozess unterbrechen. Kreativität erfordert stets auch Risikobereitschaft, vor allem das Bewusstsein, Störungen nicht in ihrer destruktiven, sondern in ihrer konstruktiven Potenz zu erkennen, sich sozusagen vom Medium und von Beobachtern »überschreiben« zu lassen. Not macht auch Kleist zufolge erfinderisch oder, so Niklas Luhmann: In der Kreativität geht es um die »Verwendung von Zufällen zum Aufbau von Strukturen«.<sup>36</sup> Auch in Rücksicht auf die Kontingenzen der Gestaltung ist Kleists Text meines Erachtens ein denkwürdiges Selbstzeugnis eines Schriftstellers, wenn es um die Frage der Gestaltung, der Medialität des Morphomatischen geht – gewissermaßen ein Meta-Morphom mit einer gewaltigen Dynamik, die hier nicht mehr analysiert werden soll.<sup>37</sup> *Meta-Morphom* deshalb, weil Kleist die Medialität der Gestaltung thematisiert und sie dem Bewusstsein voraussetzt. *Meta-Morphom* deshalb, weil seine Beispielgeschichten selbst alles Begriffliche nur umkreisen und nur »einen *Zustand* unsrer« bilden, in dem wir zu wissen meinen, dass Kleists anfänglicher Erfahrungssatz mehr sei als eine ästhetische Idee.

#### »Zeitalter der Vergleichung« (Nietzsche)

*Zeitalter der Vergleichung.* – Je weniger Menschen durch das Herkommen gebunden sind, um so grösser wird die innere Bewegung der Motive, um so grösser wiederum, dem entsprechend, die äussere Unruhe, das Durcheinanderfluten der Menschen, die Polyphonie der Bestrebungen. Für wen giebt es jetzt noch einen strengeren Zwang, an einen Ort sich und seine Nachkommen anzubinden? Für wen giebt es überhaupt noch etwas streng Bindendes? Wie alle Stilarten der Künste nebeneinander nachgebildet werden, so auch alle Stufen und Arten der Moralität, der Sitten, der Culturen. – Ein solches Zeitalter bekommt seine Bedeutung dadurch, dass in ihm die verschiedenen Weltbetrachtungen, Sitten, Culturen verglichen und neben einander durchlebt werden können; was früher, bei der immer localisirten Herrschaft jeder Cultur, nicht möglich war, entsprechend der Gebundenheit aller künstlerischen Stilarten an Ort und Zeit. Jetzt wird eine Vermehrung des ästhetischen Gefühls end-

35 Das Konzept von Kreativität als verteilter Handlungsmacht zwischen Menschen, Medien und Apparaten könnte erste Ansätze auch bei Kleist finden – vgl. zu diesem Konzept u. a. Latour 1966 sowie Gell 1968.

36 Vgl. Luhmann 1988, 17.

37 Zur Dynamik und Medialität von Kleists Essay vgl. auch den grundlegenden Aufsatz von Pass 2003, 107-136, dem ich in diesem Abschnitt ebenso wie Ludwig Jägers Transkriptionskonzept vielfach verpflichtet bin.

gültig unter so vielen der Vergleichung sich anbietenden Formen entscheiden: sie wird die meisten, - nämlich alle, welche durch dasselbe abgewiesen werden, - absterben lassen. Ebenso findet jetzt ein Auswählen in den Formen und Gewohnheiten der höheren Sittlichkeit statt, deren Ziel kein anderes, als der Untergang der niedrigeren Sittlichkeiten sein kann. Es ist das Zeitalter der Vergleichung! Das ist sein Stolz, - aber billigerweise auch sein Leiden. Fürchten wir uns vor diesem Leiden nicht! Vielmehr wollen wir die Aufgabe, welche das Zeitalter uns stellt, so gross verstehen, als wir nur vermögen: so wird uns die Nachwelt darob segnen, - eine Nachwelt, die ebenso sich über die abgeschlossenen originalen Volks-Culturen hinaus weißt, als über die Cultur der Vergleichung, aber auf beide Arten der Cultur als auf verehrungswürdige Alterthümer mit Dankbarkeit zurückblickt. (Nietzsche 1980, Bd. 2, 44f.)<sup>38</sup>

Nietzsches Aphorismus Nr. 23 im ersten Band von *Menschliches, Allzumenschliches* hofft auf eine »Vermehrung des ästhetischen Gefühls« aufgrund von »vielen der Vergleichung sich anbietenden Formen«, er entwirft einen Lernprozess in drei Stadien, die nacheinander zu passieren sind. Die »höheren« »Arten der Moralität, der Sitten, der Culturen« sind nicht erreichbar, bevor man nicht den Pluralismus der Kulturen »durchlebt« hat, der Pluralismus der Kulturen nicht, bevor man sich nicht von einer rein nationalen Kultur gelöst hat. Für das »Zeitalter der Vergleichung« von Kulturen bedarf es einer »Cultur der Vergleichung«, also einer Methode des Vergleichens von Kulturen, die - das indiziert Nietzsches Hinweis auf das damit auch verbundene »Leiden« - keineswegs unkritisch sein darf, sondern zu Entscheidungen führen soll, zu qualitativen Wertungen und damit zur Trennung von Notwendigem und Überflüssigem. Diese Entscheidung aber ist gerechtfertigt nur als eine rein individuelle, nicht als eine allgemeingültige. Man muss sie persönlich »durchleben«. In dieser Einschränkung nur kann die Morphomantik als eine hilfreiche Methode des Vergleichs nationaler, historischer oder disziplinärer Kulturen gelten und der Polylog in einem *Morphomata*-Kolleg fruchtbar sein.

Folgt man Nietzsches in Stufen gegliedertem Bildungsgang, so wird man erst einmal von der nationalen Kultur, von der gegenwärtigen Zeit oder von der eigenen Disziplin ausgehen, um kulturvergleichende Fragestellungen zu entwickeln, die dann einer Devise Goethes verpflichtet sein sollten: »Übrigens ist mir alles verhaßt was mich bloß belehrt, ohne meine Thätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben.«<sup>39</sup> Ausgehend von der Fallstudie über die Evidenz melancholischer Genialität in der abendländischen Kultur wäre folgende Frage für einen des öfteren mit gebeugtem Haupt über Büchern sitzenden Morpho-

38 Vgl. zu diesem Aphorismus die luzide Studie von Rolf Elberfeld: Durchbruch zum Plural. Der Begriff der ›Kulturen‹ bei Nietzsche. In: Nietzsche-Studien (2008). Hg. von Günter Abel, Josef Simon u. Werner Stegmaier. Berlin/New York 2008, 115-142.

39 So Goethe in einem Brief an Schiller vom 19. Dezember 1798, zu finden in: Goethe 1987, Bd. 106, 346.

matiker nicht ohne Relevanz. Sie lautete: Sind alle Denker traurig? Die Suche nach Artefakten anderer Kulturen, in denen die Widerlegung dieser Annahme Gestalt gewinnt, könnte ein durchaus lohnendes Vergnügen werden.

### Literaturverzeichnis

- Aristoteles (1991): *Problemata Physica*. Übers. und erl. von Hellmut Flashar. Berlin 1991 [= Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar. Bd. 19].
- Benjamin, Walter (1978): *Briefe*. Bd. 1-2. Hg. und mit Anm. vers. von Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M. 1978.
- (1980): *Gesammelte Schriften*. Bd. I-IV. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Werkausgabe. Frankfurt a.M. 1980.
- Blamberger, Günter (1991): *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*. Stuttgart 1991.
- Büchsel, Martin (2010): *Albrecht Dürers Stich »Melencolia, I«*. München 2010.
- Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a.M. 1980 [Orig.: *Art as Experience* (1934)].
- Flashar, Hellmut (1966): *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin 1966.
- Füllehorn, Ulrich (1995): *Besitzen als besäße man nicht. Besitzdenken und seine Alternativen in der Literatur*. Frankfurt a.M./Leipzig 1995.
- Gell, Alfred (1968): *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford 1968.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1987): *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe (1887-1919). Neudruck. München 1987.
- Horkheimer, Max (Hg., 1963): *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*. Frankfurt a.M. 1963.
- Jäger, Ludwig (2005): *Vom Eigensinn des Mediums Sprache*. In: Dietrich Busse/Thomas Niehr/Martin Wengeler (Hg.): *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Semantik*. Tübingen 2005, 45-64.
- /Stanitzek, Georg (Hg., 2001): *Transkribieren (Medien/Lektüre)*. München 2001.
- Kant, Immanuel (1983) : *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werke in zehn Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983.
- Kleist, Heinrich von (1991): *Sämtliche Werke und Briefe*. 4 Bde. Hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M. 1991ff.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (1990): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a.M. 1990 [im engl. Orig. 1964].

- Latour, Bruno (1996): *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin 1996.
- Luhmann, Niklas (1988): Über ›Kreativität‹. In: Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?* München 1988, 13-19.
- Lukács, Georg (1971): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1920]*. Neuwied/Berlin 1971.
- Mann, Thomas: *Mann: Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt a.M. 1974
- Nietzsche, Friedrich (1980): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1980.
- Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (1923): *Dürers »Melencolia I«. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig/Berlin 1923.
- Pasolini, Pier Paolo (1975): *Das Drehbuch als ›Struktur‹, die eine andere Struktur sein will [1965]*. In: *Ders.: Ketzererfahrungen*. München/Wien 1975.
- Pass, Dominik (2003): *Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Eine systemtheoretische Lektüre*. In: *Kleist-Jahrbuch 2003*, 107-136.
- Rilke, Rainer Maria (1966): *Briefe. Besorgt durch Karl Althelm. II.-13. Tsd.* Frankfurt a.M. 1966.
- (1975): *Sämtliche Werke. Bes. durch Ernst Zinn. Werkausgabe*. Frankfurt a.M. 1975.
- Schlegel, Friedrich (1958): *Kritische Ausgabe seiner Schriften*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München u. a. 1958.
- Selz, Jean (1968): [Erinnerungen.] In: *Über Walter Benjamin. Mit Beiträgen von Th. W. Ador-no u. a.* Frankfurt a.M. 1968.
- Sieber, Andrea/Wittstock, Antje (Hg., 2009): *Melancholie - zwischen Attitüde und Diskurs. Konzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen 2009.
- Sombroek, Andreas (2004): *Eine Poetik des Dazwischen*. Bielefeld 2004.
- Starobinski, Jean (1960): *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Basel 1960.
- Tellenbach, Hubertus (1983): *Melancholie. Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*. Berlin u. a. 1983
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen: Bd. I*. Frankfurt a.M. 2003.
- Wittstock, Antje (2011): *Melancholia translata. Marsilio Ficinos Melancholie-Begriff im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*. Göttingen 2011
- Young, Ward (1977): *Gedanken über Original-Werke*. Aus dem Engl. von Hans Ernst von Teubern. Heidelberg 1977.

Dietrich Boschung

## Kairos als Morphom der Zeit – eine Fallstudie\*

### Vorbemerkung

»Lysipp war nicht nur durch seine Hand, sondern auch durch seinen Verstand bewundernswert [...]. Er nahm den Kairos unter die Götter auf; indem er ihm in einer Statue Gestalt gab, deutete er seine Natur durch das Bild.«<sup>t</sup> Mit diesen Worten, auf die eine Beschreibung der Statue folgt, charakterisierte der griechische Rhetor Himerios im späteren 4. Jahrhundert n. Chr. die Leistung des etwa 700 Jahre älteren Bildhauers Lysippos von Sikyon. Damit benennt er an einem prominenten Exemplum die Leistung der Künstler, epistemischen Elementen – Wissen, Vorstellungen – eine sinnlich wahrnehmbare, verbindliche Form zu verleihen und sie damit auf Dauer präsent zu halten. Von solchen Beobachtungen leitet sich das Forschungsinteresse des Internationalen Kollegs Morphomata ab: Uns interessiert, wie epistemische Leistungen, in diesem Falle etwa Zeitvorstellungen, Gestalt annehmen, wie sie in den verschiedenen Medien unterschiedlicher Epochen und Kulturen eine konkrete, sinnlich wahrnehmbare Form erhalten. Und ebenso untersucht das Kolleg, was geschieht, wenn Konkretisierungen dieser Art geschaffen worden sind: Welche Wirkmacht entfalten sie, wie wirken sie wiederum auf die Vorstellungen der Menschen zurück? Es geht dabei auch um die Veränderungen, denen Wissen oder Vorstellungen durch den Prozess der Konkretisierung unterliegen, d. h. um die Kontingenzen, um die Zuwächse, Reduktionen oder Transformationen, die sich durch die Ausgestaltung in einem bestimmten Medium und in einem bestimmten Material ergeben. Ebenso wichtig ist die Wirkung der sinnlich wahrnehmbar gewordenen Form, die Wissen oder Vorstellungen auf Dauer stabilisieren kann. In manchen Fällen unterliegen signifikante Formen jedoch Umdeutungen oder neuen Sinngebungen: Sie können – etwa durch literarische Verfahren – in einer Weise interpretiert werden, die bei ihrer Entstehung gar nicht

\* Der Beitrag verdankt seine Form der intensiven Diskussion mit den Fellows und Mitarbeitern des Internationalen Kollegs Morphomata, insbesondere mit Günter Blumberger, Jan Bremmer, Jürgen Hammerstaedt, Ludwig Jäger, Andreas Kablitz, Maria Moog-Grünwald, Ryōsuke Ōhashi, Alan Shapiro, Thierry Greub, Tanja Klemm und Jörn Lang. Für weitere Hinweise bin ich Winfried Geominy, Henner von Hesberg und Christiane Vorster dankbar verbunden.

1 Himerios, Oratio 13,1: Δεινὸς δὲ ἦν ἄρα οὐ χεῖρα μόνον, ἀλλὰ καὶ γνώμην ὁ Λύσιππος. ... ἐγγράφει τοῖς θεοῖς τὸν Καιρόν, καὶ μορφώσας ἀγάλματι τὴν φύσιν αὐτοῦ διὰ τῆς εἰκόνης ἐξηγήσατο.

vorgesehen war, dennoch aber besonders wirkmächtig wurde. Manchmal überdauern Artefakte die Epoche, die sie hervorgebracht hat, und werden – in einer anderen kulturellen Rahmung – in aktuelle Zusammenhänge eingebunden.

Das skizzierte Konzept wird durch den neu eingeführten Begriff *Morphom* verdeutlicht. Das zugrunde liegende griechische Wort *μόρφωμα* (Plural: *μορφώματα*), das auch bei Himerios anklingt, bezeichnet die durch einen Prozess der Gestaltwerdung und Gestaltgebung entstandene rekurrente und wirkmächtige Form.<sup>2</sup> Wie bei jedem Neologismus, so stellt sich auch hier die Frage nach dem heuristischen Gewinn, der damit verbunden ist und die Neuprägung rechtfertigt. Ein entscheidender Vorteil liegt gerade darin, dass der Terminus – anders als etwa die wortgeschichtlich affine Bezeichnung *Figuration* – bisher in kulturwissenschaftlichen Diskussionen nicht verwendet und daher auch nicht in unterschiedlichen Bereichen oder Kontexten verschieden definiert worden ist. Das eröffnet die Möglichkeit, von konkreten Texten und Objekten auszugehen, durch die Analyse exemplarischer Phänomene den Begriff genauer zu modellieren und ihn davon ausgehend theoretisch zu präzisieren. Ein weiterer Vorzug liegt in der Tatsache, dass der Begriff für alle Bereiche der Geisteswissenschaften offen und anschlussfähig ist. Er erlaubt es daher, ausgehend von scharf fokussierten Fallstudien der einzelnen Fächer eine gemeinsame Reflexionsebene zu finden.

Gleichzeitig ist klar, dass das *Morphom*-Konzept durchaus Gemeinsamkeiten mit kulturwissenschaftlichen Theorien aufweist: mit dem von Ernst Cassirer vertretenen Konzept der »symbolischen Form« etwa oder mit den »Material Culture Studies«, wie sie vor allem in der Ethnologie entwickelt worden sind. In diesen wie in anderen Fällen geht es nicht um eine scharfe Abgrenzung oder gar um eine Verdrängung; die Unterschiede liegen vielmehr in erster Linie in der eigenen Fragestellung des *Morphom*-Konzepts.

### Zu Vorgeschichte und Genese des *Morphoms*

Der *Kairos* des Lysipp soll im Folgenden als *Morphom* einer antiken Zeitvorstellung untersucht werden. Die verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten des griechischen Wortes *καιρός* hat Monique Trédé eingehend untersucht<sup>3</sup> und dabei für das spätere 4. Jahrhundert v. Chr. eine zunehmende Verengung als Bestimmung des günstigen Zeitpunkts festgestellt. Die folgenden Bemerkungen konzentrieren sich auf einige Aspekte, die für den Gesamtzusammenhang wichtig sind.

2 Vgl. hier den Beitrag von Jürgen Hammerstaedt.

3 Trédé 1992; zur Etymologie vgl. S. 16.



Die Vorstellung von dem Moment, den der Mensch zu seinen Gunsten auswerten kann und der sonst für immer verpasst ist, findet sich zuerst in der *Dolonie* der *Ilias*, wo der weise Nestor zu Diomedes spricht:

Aber viel zu große Bekümmernis drängt die Achaier!  
Denn nun steht allen fürwahr auf der Schärfe des Messers:  
Schmählicher Untergang den Achaiern oder Leben!<sup>4</sup>

Mit der Formulierung ἐπι ξυροῦ ἴσταται ἀκμῆς wird eine prekäre Situation beschrieben, die für einen kurzen Augenblick unentschieden ausbalanciert in der Schwebelage bleibt, aber schon im nächsten Augenblick unumkehrbar entschieden werden kann, indem sie, um im Bild zu bleiben, nach der einen oder der anderen Seite des Messers herunterfallen wird. Fraglich ist, wie der Vers zustande kam. Er ist Teil der *Dolonie*, die sprachlich kaum jünger als das Epos ist, aber wohl erst nachträglich in die *Ilias* integriert worden ist.<sup>5</sup> Der Dichter der *Dolonie* könnte ihn bereits als ältere sprichwörtliche Wendung vorgefunden haben; da das Sprachbild in den homerischen Epen aber sonst nicht vorkommt, mag es neu für diesen Zusammenhang geschaffen worden sein. Spätere Autoren haben das Sprachbild jedenfalls aufgenommen und abgewandelt,<sup>6</sup> heute ist es – vermittelt durch die antiken, byzantinischen und frühneuzeitlichen Sprichwörterkompendien – auch in den modernen Nationalsprachen zu finden. Einen besonderen Begriff kennt Homer für eine solche Zuspitzung nicht und das Wort *καίρος* wird in der *Ilias* nicht verwendet, wohl aber *καίριος* und *το καίριον*, das den Ort einer tödlichen Verletzung bezeichnet, also eine im Sinne des Angreifers besonders gut getroffene Stelle am Körper des Gegners.<sup>7</sup> In dieser Bedeutung wird der Ausdruck auch später verwendet, etwa in medizinischen Werken.<sup>8</sup> Das Wort *καίρος* ist zuerst, im frühen 7. Jahrhundert, in den »Werken und Tagen« Hesiods nachzuweisen<sup>9</sup>, wo es sich nicht auf die Zeit bezieht; vielmehr wird vor dem Überladen der Schiffe und der Wagen gewarnt: μέτρα φυλάσσεσθαι· καιρὸς δ' ἐπι πᾶσιν ἄριστος; »bewahre das Maß; Kairos ist in allem das Beste«; Kairos bedeutet hier das Angemessene; das Passende. Pittakos, einem der Sieben Weisen der Antike, wird das Apophthegma zugeschrieben:

- 4 Homer, *Ilias* X 172–174; Übersetzung nach J. H. Voss.
- 5 Dazu Danek 1988, bes. 230–237; Hainsworth 1993 bes. 151–155.
- 6 Einige Beispiele im Zusammenhang mit Kairos bereits zusammengestellt bei Bendorff 1863, 85; Simonides (zugeschrieben; Page 1981, 204–206 Nr. XII), wo das Bild auf die Schlacht bei Salamis bezogen ist; Herodot VI 11 (vor der Schlacht bei Lade); Theognis 557; Sophokles, *Antigone* 996; Euripides, *Hercules furens* 630; Theokrit 22,6. Der *Thesaurus Linguae Graecae* bietet etwa 125 weitere Belege.
- 7 Trédé 1992, 25ff., zu *Ilias* IV 185; VIII 84 und 326; XI 439.
- 8 Trédé 1992, 31–40.
- 9 Hesiod, *Erga* 694.

καιρὸν γνῶθι,<sup>10</sup> »erkenne das richtige Maß« (wenn in der gleichen Bedeutung wie bei Hesiod verwendet) oder »erkenne den günstigen Augenblick«. Durch die lateinische Übersetzung in das Sprichwort »tempus nosce«, das den Zeitaspekt aufgreift, ist der Sinnspruch bis in die Neuzeit wirkmächtig geblieben.

Regelmäßig wird das Wort als Bezeichnung eines Moments, in dem sich eine Situation unumkehrbar zum Guten oder zum Schlechten wendet, seit dem 5. Jahrhundert benutzt. »Kairos« kann dabei die Gefahr, vor allem aber die Gelegenheit des Augenblicks bezeichnen (Trédé 1992, 47). In den Aphorismen des *Corpus Hippocraticum*<sup>11</sup> findet sich der Begriff in einer berühmten Wendung: ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς: »Das Leben ist kurz, die Wissenschaft groß, der Kairos aber ὀξύς« (was scharf, schneidend, spitz, sauer oder schmerzhaft heißen kann). Das Adjektiv klingt an das Sprachbild bei Homer an (ξυροῦ ἀκμή), und es findet sich mehrfach in Verbindung mit Kairos: ὀξύτερα ... τοῦ καιροῦ; »was schärfer, und schneller und härter ist als der Kairos, das nennen wir überheblich und wahnsinnig«, sagt Platon.<sup>12</sup> Pindar verwendet das Wort καιρός mehrfach in seinen Siegesliedern; er schreibt: »Kairos hat für die Menschen ein kurzes Maß«: καιρὸς πρὸς ἀνθρώπων βραχὺ μέτρον ἔχει;<sup>13</sup> oder: »in allen Dingen trägt der Kairos den Sieg davon«: ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως παντὸς ἔχει κορυφάν.<sup>14</sup> Bei Thukydides ist die Rede davon, dass der Kairos, der richtige Zeitpunkt, kommt und genutzt wird, oder dass der Kairos ungenutzt vorübergeht: καὶ ἐπειδὴ καιρὸς ἐλάμβανε,<sup>15</sup> »als der richtige Augenblick gekommen war«; μηδὲ διαμέλλειν καιρὸν παριέντας,<sup>16</sup> »er ermahnt sie, nicht zu zaudern und dabei den Kairos zu verpassen«. Ähnliche Vorstellungen artikuliert Lysias, wenn er von der Vorbereitung einer Verschwörung spricht: νομίζοντες κάλλιστον καιρὸν εἰληφέναι,<sup>17</sup> »sie glaubten, die schönste Gelegenheit ergriffen zu haben«. In einem Fragment aus einer Schrift des Bildhauers Polyklet, das bei Plutarch überliefert ist, wird die Rolle des Kairos für das Gelingen eines Kunstwerks beschrieben: »In jedem Kunstwerk vollendet sich das Schöne dadurch, dass viele Maße in einen Kairos kommen (εἰς ἓνα καιρὸν) durch eine gewisse Symmetria und Harmonie; das Hässliche aber entsteht, wenn ein einziges zufälliges Element fehlt oder hinzukommt.«<sup>18</sup> Nach Platon lenkt Gott die menschl-

10 Diogenes Laertios I 79. – Zur Gattung Althoff/Zeller 2006; vgl. hier den Beitrag von Jürgen Hammerstaedt mit Anm. 105-109.

11 Hippokrates, Aphorismoi I 1.

12 Platon, Politikos 307b. – Trédé 49-52.

13 Pindar, Pythien IV 286.

14 Ebd., IX 78.

15 Thukydides 2,34. – Vgl. Trédé 1992, 47-48. 205-230.

16 Thukydides 4,27.

17 Lysias 13,6.

18 Plutarch, Moralia 45 C (De audiendo). – Zum Zusammenhang von Kairos und Symmetria: Trédé 1992, 67-69.

chen Angelegenheiten, zusammen mit Tyche und Kairos (wobei dann auch noch die τέχνη des Menschen eine Rolle spielt).<sup>19</sup>

In allen diesen Texten ist nicht von einer Person die Rede, sondern von dem rechten Maß (wie schon bei Hesiod) oder vom richtigen Augenblick. Καίρος meint dabei stets »die durch eine Gunst der Natur (oder Gottheit) ausgezeichnete Stelle im Raum (zunächst) und Zeit (später), deren Erkenntnis und Nutzung dem menschlichen Handeln Gelingen verspricht.«<sup>20</sup> Die genannten Texte, so knapp sie auch sind, lassen einige Vorstellungen erkennen, die mit dem Kairos verbunden sind: Er ist kurz (Pindar: βραχὺ μέτρον); scharf (Hippokrates: ὀξύς); schön (Lysias: κάλλιστος); es gilt, ihn zu erkennen (Pittakos); der Kairos kommt und kann, wenn er nicht genutzt wird, vorbeigehen (Thukydidēs); man kann ihn ergreifen (Lysias). Wer den Kairos nutzt, kann auf vielen Gebieten erfolgreich sein: Er trägt im Wettkampf den Sieg davon (Pindar); kann eine Krankheit richtig behandeln (Hippokrates); eine vollkommene Statue schaffen (Polyklet); oder mit einer Rede erfolgreich sein.<sup>21</sup> Ein eindrückliches Zeugnis für die Verbreitung und für die nachhaltige Wirkung dieser Vorstellung bietet die in hellenistischer Zeit entstandene griechische Fassung des alttestamentlichen Predigerbuches, die die Bedeutung des Kairos für alle Bereiche des menschlichen Lebens eindringlich betont.<sup>22</sup>

Als mythologische Person war Kairos zum ersten Mal in einem Hymnos des Ion von Chios (5. Jahrhundert v. Chr.) fassbar, wo er als der allerjüngste der Kinder des Zeus bezeichnet wurde; durch diese Genealogie wird Kairos zum jüngeren Bruder von Apollo, Dionysos und Hermes. Der Hymnos ist verloren; Pausanias erwähnt ihn im Zusammenhang mit einem Altar des Kairos in Olympia, dessen Alter und Aussehen wir leider nicht kennen.<sup>23</sup> Dieser stand am Eingang zum Stadion, als Gegenstück zu einem Altar für Eros Enagonios. Wie bei Pindar, so war Kairos auch in Olympia auf die Wettkämpfe bezogen.

19 Platon, Nomoi IV 709 b7.

20 Kerkhoff 1976, 667, s.v. Kairos.

21 Aristoteles, Nikomachische Ethik 1096a, 31-34, nennt die Bedeutung des Kairos für Strategie, Medizin und Gymnastik. – Zur Rolle des Kairos in der griechischen Rhetorik: Trédé 1992, 247-294. – Kinneavy/Eskin 1998, 835-844.

22 Ekklesiastes 3,1-8.

23 Pausanias 5,14,9: γενεαλογεῖ δὲ ἐν τῷ ὕμνῳ νεώτατον παίδων Διὸς Καίρον εἶναι. – Page 1962, 384, Nr. 742. – Dazu Trédé 1992, 76f. – Gelegentlich wurde postuliert, die Kairos-Statue des Lysipp habe bei dem Altar in Olympia gestanden; vgl. dagegen aber bereits Johnson 1927, 165. – Nach Moreno 1995, 190-192, und Andreae 2001, 52, Anm. 1, hätte Lysipp mehrere Statuen des Kairos hergestellt.

## Medialität:

## Die Konkretisierung der Vorstellungen vom Kairos in der Statue des Lysipp

Die früheste bildliche Darstellung des Kairos war, soweit wir wissen, eine Statue des griechischen Bildhauers Lysipp. Sie ist nicht erhalten, aber sie wird in der antiken Literatur mehrfach beschrieben.<sup>24</sup> Diese Texte ermöglichten es bereits 1747, ein Relief in Turin (Abb. 1) mit der Statue des Lysipp in Verbindung zu bringen,<sup>25</sup> doch geriet diese Identifizierung sofort wieder in Vergessenheit.<sup>26</sup> Winkelmann nennt das Turiner Relief bei seiner Erwähnung des lysippischen Kairos nicht.<sup>27</sup> Erst Heinrich Brunn und Alexander Conze haben nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die Deutung des Reliefs wieder aufgenommen<sup>28</sup> und sie bestätigte sich wenig später, als zwei weitere Relieffragmente und mehrere Gemmen mit derselben Figur (oder zumindest sehr ähnlichen Figuren) bekannt wurden.<sup>29</sup> Heute ist die Identifizierung allgemein akzeptiert, auch wenn zahlreiche Detailfragen ungeklärt sind.<sup>30</sup>

- 24 Die Texte sind bereits im 16. Jahrhundert zusammengestellt, übersetzt und besprochen worden, so bei Erasmus von Rotterdam, Giglio Gregorio Giraldi und Thomas Morus (Wittkower 1984, 92f., Anm. 18); später bei Iunius 1694, 114f.; Rivautella/Ricolvi 1747, XXII, 4-8; Overbeck 1868, 276-278, Nr. 1463-1467; Johnson 1927, 280-287, Nr. 33-39; Moreno 1974, 151ff., Nr. 12, 49, 92-95, 127, 129, 131, 133, 135, 137-139, 145, 153; Muller-Dufeu 2002, 600-604, Nr. 1784-1790 (mit französischen Übersetzungen). – Zuletzt bei Kansteiner u. a. 2007, 101-III, mit deutscher Übersetzung und Kommentar.
- 25 Rivautella/Ricolvi 1747, XXII 4-8. – Turin, Museo di Antichità Inv. 317; H. 61,5 cm; gute Abbildung in gereinigtem Zustand bei Andreae 2001, 12, Abb. 1. Die Funktion des Reliefs ist ungeklärt; gegen die häufige Deutung als Nebenseite eines Sarkophags spricht die vorspringende untere Leiste.
- 26 Grund für die fehlende Akzeptanz dürfte gewesen sein, dass die Autoren ihre Benennung in der ungebräuchlichen latinisierten Form »Caerus« vortrugen.
- 27 Winkelmann 1764, 429.
- 28 Brunn 1857, 35\*; Conze 1867, 73\*.
- 29 Curtius 1875, 1-8 Taf. I, 2, 1-4 (Publikation des Fragments von der Athener Akropolis); Abramić 1930, 1-8 Taf. 1 (Erstpublikation des Reliefs in Trogir).
- 30 Literaturauswahl: Cook 1925, 859-866; Schwarz 1975, 243-266; Stewart 1978, 163-171; Altekamp 1988, 138-148; Moser von Filseck 1988, 151-168; ders. 1990, 1-8; Moreno 1990, Taf. 597; Todisco 1993, 121f., Abb. 267f.; Moreno 1995, 190-195, 395-397; Andreae 2001, 13, 52, Abb. 1; Borg 2002, 85-88, Abb. 9-11; Schädler 2003, 171-182; Maderna 2004, 346-348, Abb. 320; Borg 2004, 39-42; Bäbler/Nesselrath 2006, 67-78; Kansteiner u. a. 2007, 101-III.



*Abb. 1: Turin, Museo di Antichità: römisches Relief mit Darstellung des Kairos*

Die drei Reliefs in Trogir<sup>31</sup> (Abb. 2), Athen<sup>32</sup> (Abb. 3) und Turin lassen sich ohne Weiteres miteinander verbinden; sie sind so eng verwandt, dass sie auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen müssen. Die Fragmente aus Athen und Trogir bestätigen wesentliche Züge des vollständigeren Reliefs in Turin, von dem ich im folgenden ausgehen werde. So wiederholt das Fragment in Trogir die Haltung der Turiner Figur, wobei der Kopf etwas stärker angehoben scheint. Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt, so dass sich bei beiden Reliefs auf der

- 31 Trogir, Museum im ehemaligen Konvent der Benediktinerinnen. H. 45 cm. Gute Abbildung und weitere Lit. bei Moreno 1995, 192f. Nr. 4.28.1.
- 32 Athen, Akropolismuseum Inv. 2799. Erhaltene Höhe 29 cm. Gute Abbildung und weitere Lit. bei Moreno 1995, 193, Nr. 4.28.2. – Das Relief wird stets als Fragment einer Kairos-Darstellung angesehen, es könnte aber auch wie die Reliefs aus der Sammlung Medici und in St. Petersburg zu der Variante gehören, die Tempus zeigt (vgl. unten).



*Abb. 2: Trogir, Archäologisches Museum: römisches Relief mit Darstellung des Kairos*

Höhe des Nabels zwei Stauchfalten bilden und der Unterbauch sich leicht vorwölbt. Wegen des vorgestreckten linken Arms bildet die Rückenmuskulatur eine schräge Linie, die zur Achsel hin verläuft. Trotz der Zerstörungen lässt sich auch erkennen, dass die Grundzüge der Frisur übereinstimmen: Ein Haarbüschel über der Stirn fällt nach vorne, wobei es sich beim Relief in Trogir in mehrere Spitzen auflöst. Zwei lange Strähnen hängen auf die linke Schulter, wo sie auseinanderlaufen. Ebenso stimmt die Haltung der Hände überein: Die ausgestreckte linke Hand balanciert mit Zeigefinger und Daumen ein Rasiermesser, während die restlichen Finger eingeschlagen sind. Von der rechten Hand sind Zeigefinger und kleiner Finger ausgestreckt, die übrigen Finger sind zusammengelegt. Für die Beflügelung lassen sich wegen des fragmentierten

Zustands des Reliefs in Trogir nur die Ansätze der Rückenflügel und der Flügel am zurückgesetzten linken Fuß vergleichen. Daraus wird deutlich, dass die Rückenflügel in der gleichen Weise bewegt, jedoch unterschiedlich gegliedert sind: Nur bei der Turiner Figur sind die Federn eingetragen. Das Fragment von der Athener Akropolis bestätigt die Stellung des vorgestreckten rechten Oberschenkels, den eingeknickten Stand des linken Beines und die geschwungene, spitz zulaufende Form der Fußflügel, die hier aber kürzer sind als bei dem Turiner Relief. Bei beiden finden sich die kurzen unregelmäßig angeordneten Deckfedern am Flügelansatz und die langen parallel verlaufenden Schwungflügel.



*Abb. 3: Athen, Akropolismuseum Inv.-Nr. 2799:  
Fragment eines römischen Reliefs mit Darstellung des Kairos*

Schwieriger ist zu klären, in welchem Verhältnis die aus den Reliefs zu erschließende gemeinsame Vorlage zu der literarisch bezeugten Statue des Lysipp stehen könnte. Die antiken und byzantinischen Beschreibungen erwähnen unterschiedliche Attribute: Sie nennen stets eine auffällige Frisur, bei der die Haare vorne lang sind und hinten fehlen, ebenso fast durchwegs Fußflügel. Viermal wird ein Messer bzw. ein Rasiermesser angeführt, dreimal wird beschrieben, dass Kairos auf den Zehenspitzen geht. Dagegen werden so auffällige Elemente wie die Waage (Himerios), die Rückenflügel (Kallistratos) oder eine Kugel als Basis (Kallistratos, Tzetzes) nicht oder nur ausnahmsweise erwähnt. Sind diese Attribute also spätere Zutaten, aus der Zeit des späten Hellenismus oder

der frühen Kaiserzeit?<sup>33</sup> Die meisten Archäologen akzeptieren die Vorstellung, dass auch die Waage bereits zum Entwurf des Lysipp gehörte, weil sonst das ausgestreckte Rasiermesser und damit auch die Haltung der Arme kaum zu erklären wären.<sup>34</sup> Auf der anderen Seite wurden die Rückenflügel wegen ihrer vermeintlich archaischen Form vielfach als Zutat einer Umbildung aufgefasst.<sup>35</sup> Die Kugel, auf der die Figur nach Kallistratos und Tzetzes stehen soll, ist von St. Altekamp als Zutat der spätantiken Aufstellung in Konstantinopel erklärt worden.<sup>36</sup> Auffällig ist, dass das Messer von den antiken Quellen unterschiedlich positioniert wird. Nach Poseidipp und Himerios wird es mit der rechten Hand gehalten, während die Reliefs in Turin und Trogir die Rasierklinge in der linken Hand des Kairos zeigen. Dies deutet darauf hin, dass die Reliefs die Statue seitenverkehrt wiedergeben, wie dies auch in anderen Fällen nachzuweisen ist.<sup>37</sup> Stärker weicht die Angabe des Tzetzes ab, wonach die Klinge hinter dem Rücken gehalten werde. Wiederum anders wird das Messer in einem lateinischen Gedicht des Phaedrus positioniert: Es beschreibt die Figur als »pendens in novacula«, d. h. »auf einem Rasiermesser schwebend«. Diese ungewöhnliche, von allen anderen Beschreibungen abweichende Formulierung lässt sich als eine freie Übertragung des homerischen ἐπὶ ξυροῦ ἴσταται ἀκμῆς in die lateinische Sprache erklären: Es ist der günstige Augenblick selbst, der auf des Messers Schneide steht.

Irritierend ist die reliefgemäße Ausbreitung der Figur, die sich schwer bei einer dreidimensional konzipierten Statue vorstellen lässt; sie ist umso auffälliger, als bis heute keine rundplastischen Wiederholungen nachweisbar sind. Dies hat sogar zu der Frage geführt, ob die Figur des Lysipp nicht eine Relieffigur gewesen sein könnte.<sup>38</sup> Dagegen ist einzuwenden, dass Kallistratos die Figur als Statue aus Bronze (ἄγαλμα ... ἐκ χαλκοῦ) bezeichnet und auch Himerios von einem ἄγαλμα spricht. Kansteiner und Lehmann haben vermutet, dass die Figur wegen des labilen Standes nur in Bronze ausgeführt werden konnte und rundplastische Marmorkopien daher nicht hergestellt worden sind.<sup>39</sup>

33 Bereits Benndorf 1863, 7, bemerkt, dass jede literarische Beschreibung der Statue andere Attribute erwähnt. – Curtius 1875, 7, nimmt an, dass alle Attribute spätere Zutaten sind. – Cook 1925, 859-866, sieht bei den Reliefdarstellungen pergamenischen Einfluss, vermutet also eine hellenistische Umbildung, während Altekamp 1988, 140, annimmt, dass das Relief in Trogir dem Original sehr nahe steht.

34 So etwa Abramić 1930, 7; Schwarz 1971, 93, Anm. 243.

35 Altekamp 1988, 140. Dazu vgl. unten.

36 Ebd., 141.

37 Dazu vgl. unten zur Reliefdarstellung des myronischen Marsyas.

38 So etwa Curtius 1875, 7, der erwägt, der Kairos der Lysipp könnte ein Relief des Altars in Olympia gewesen sein.

39 Kansteiner u. a. 2007, 109.



<i>Autor</i>	<i>Datierung</i>	<i>Gang auf Fußspitzen</i>	<i>Fußflügel</i>	<i>Flügel</i>	<i>Messer</i>	<i>Frisur</i>	<i>andere Attribute</i>	<i>Benennung</i>
Poseidipp (Anm. 72)	3. Jh. v. Chr.	ja	ja	–	Rasiermesser	ja	–	Kairos
Phaedrus (Anm. 75)	1. Jh. n. Chr.	–	–	–	Rasiermesser	ja	–	Tempus
Kallistratos (Anm. 81)	4. Jh. n. Chr.	ja	ja	ja	–	ja	Kugel	Kairos
Himerios (Anm. 82)	4. Jh. n. Chr.	ja	ja	–	Messer	ja	Waage	Kairos
Ausonius (Anm. 76)	Ende 4. Jh. n. Chr.	–	ja	–	–	ja	Rad	Occasio
Kedrenos (Anm. 83)	11./12. Jh.	–	–	–	–	ja	–	Chronos
Tzetzes (Anm. 104)	12. Jh.	–	ja	–	Messer	ja	Kugel	Chronos

*Tabelle: Nennung der Attribute in den antiken und byzantinischen Beschreibungen*

Die Wiedergabe von Statuen in der antiken Flächenkunst lässt sich an einigen Beispielen beobachten, von denen sowohl rundplastische Repliken wie auch Wiederholungen im Relief erhalten sind. Dies gilt etwa für die Tyrannentöter des Kritios und des Nesiotes<sup>40</sup> (Abb. 4). Für unsere Zwecke dürfte der Vergleich der Statuen mit einem hellenistischen Relief in Malibu (am sogenannten Elgin-Thron) ausreichen<sup>41</sup> (Abb. 5). Bewegung und Haltung der Relieffiguren entsprechen sehr genau den rundplastischen Repliken; der hellenistische Reliefbildhauer hat nicht nur das zurückgesetzte und nach außen gedrehte rechte Bein des Aristogeiton übernommen, sondern z. B. auch die scharf abgesetzte Muskulatur von Schulter, Brust und Bauchpartie. Die wichtigste Abweichung ist der stärker zurückgenommene Schwertarm des Harmodios, der den Blick auf das Gesicht des Jünglings freigibt und gleichzeitig die Schwertklinge sichtbar macht.<sup>42</sup> Diese Veränderung erklärt sich am ehesten durch das Bemühen, verschiedene leicht abweichende Ansichten zu kombinieren und damit die Lesbarkeit der Darstellung zu erhöhen. Dazu kommen erhebliche Vereinfachungen, etwa bei der Wiedergabe der Gewandfalten. Auf der anderen Seite breitet das Relief auch hier die Körper flächig aus und es hebt ihre räumliche

40 Brunnsäker 1971; Fehr 1984; Schuchhardt/Landwehr 1986, 85ff.; Taylor 1991; Krumeich 2002, 221f., 237–240, Kat. 132f.; Bumke 2004, 131ff.

41 Seltman 1947, 22–30, Taf. 7. – Zur Datierung Richter 1966, 30.

42 Der rechte Arm des Aristogeiton mit dem Schwert entspricht nicht der Ergänzung der Neapeler Kopie, sondern der Statue vom Kapitol, bei der der erhaltene Oberarm ähnlich stark nach hinten geführt ist.



*Abb. 4: Neapel, Museo Archeologico Nazionale:  
Tyrannentöter des Kritios und des Nesiotes (Gipsabgüsse)*

Wirkung weitgehend auf; die komplizierten räumlichen Bezüge der beiden Figuren werden in eine einheitliche Bewegungsrichtung zusammengefasst. Eine dreidimensionale Rekonstruktion der originalen Statuen wäre ohne die rundplastischen Repliken nicht möglich, trotz der genauen Wiedergabe von Details durch das Relief.

Wenn das Relief in Malibu zeigt, dass Reliefbildhauer anatomische Details der Statuen genau wiedergeben können, so ist die Gegenüberstellung von Wiederholungen der myronischen Marsyasstatue in den verschiedenen Gattungen der antiken Bildhauerkunst in anderer Weise aufschlussreich.<sup>43</sup>

43 Zu den statuarischen Kopien: Vorster 1993, 21-25 Nr. 3f.; Daltrop/Bol 1983, 29-43. – Zur Reliefdarstellung des späthellenistischen Finlay-Kraters: Grassinger 1991, 156f., Nr. 2, Abb. 30; Daltrop/Bol 1983, 15, Abb. 3f.



*Abb. 5: Malibu, J. Paul Getty Museum Inv.-Nr. 74.AA.12:  
hellenistischer Marmorhron mit Reliefdarstellung der Tyrannentöter*

Der Reliefbildhauer des späthellenistischen Finlay-Kraters aus dem 1. Jahrhunderts v. Chr. gibt die Figur seitenverkehrt wieder, wie dies auch im Falle der Kairos-Reliefs zutreffen dürfte.<sup>44</sup> Das Schmuckbild des Kraters breitet die komplizierten raumgreifenden Bewegungen des Satyrs flächig aus und verstärkt dazu etwa die Kopfdrehung, während es gleichzeitig die kräftig akzentuierte Muskulatur und das labile Standmotiv übernimmt, ebenso die starke Kopfneigung und die heftige Bewegung der Arme. An diesen Beispielen lässt sich unschwer ablesen, dass die Reliefbildhauer auch rundplastische Vorlagen ihrem Medium gemäß recht genau umsetzen konnten, dabei aber komplizierte dreidimensionale Bezüge zugunsten einer einheitlichen Bewegungsrichtung vernachlässigten.

44 Dazu siehe oben.

Im Folgenden soll es denn auch nicht um die Rekonstruktion der Statue des Lysipp gehen, sondern um die Frage, in welcher Weise die Figur Vorstellungen vom Kairos als Zeitmoment aufnimmt und konkretisiert, sie damit aber auch verändert und zugleich stabilisiert. Trotz – oder gerade wegen – der zahlreichen antiken Schriftquellen ist der archäologischen Forschung die Interpretation der Figur schwergefallen; die verschiedenen Vorschläge haben zuletzt Borg (2006, 86) und Bäbler (Bäbler/Nesselrath 2006, 72–76) zusammengestellt. Cook (1925, 859–868) empfand die auf den Reliefs überlieferte Figur als »a curious piece of allegory«, die er sich nur als Ergebnis einer kontinuierlichen Ausschmückung in hellenistischer und römischer Zeit vorstellen konnte. So akzeptierte er nur die Fußflügel und das Rasiermesser als genuine Attribute der spätklassischen Statue und hielt das ursprüngliche Werk des Lysipp für eine Darstellung der Pubertät (»Age of Puberty«) in Gestalt eines »youthful runner«; das Messer verweise auf eine rituelle Rasur. Erst durch das Gedicht des Poseidipp habe sich eine symbolische Aufladung ergeben, die durch zusätzliche Attribute (Frisur, Rückenflügel, Waage, Globus) schrittweise ausgebaut worden und die in den kaiserzeitlichen Denkmälern wiedergegeben sei.<sup>45</sup> Dagegen spricht freilich, dass das komplizierte Schrittmotiv des Kairos mit den eingeknickten Beinen nicht zu einem Läufer gehören kann. Möglicherweise hatte Cook sich bei der Beurteilung der Figur auf die Strichzeichnung verlassen, mit der er seinen Text illustriert und die gerade in diesem Punkt wenig zuverlässig ist. Auch A. f. Stewart fasst die Statue als hochgradig intellektuelles Werk auf, das Lysipp als Manifest seiner Kunstprinzipien in Sikyon vor seinem Haus aufgestellt habe.<sup>46</sup> Diese Auffassung ist etwa von Moser von Filseck (1988, 167f.) aufgenommen worden; sie sieht den Kairos als »Programmfigur«, die Lysipps Verständnis der Zeit zum Ausdruck bringen sollte und seine Kunstauffassung personifizierte. In diesem Falle wäre es aber schwer verständlich, wenn Poseidipp nur wenig später eine völlig andere Interpretation hätte vornehmen können (s. u.).

Die zu Beginn erwähnten Texte, in denen der Begriff *καῖρός* vorkommt, sind älter als die Statue des Lysipp, die – soweit bekannt – die früheste bildliche Darstellung des Kairos war. Aber wie geht Lysipp mit den älteren Vorstellungen vom Kairos um; welche Elemente nimmt er auf und wie konkretisiert er sie in seiner Statue? Betrachtet man die Reliefs in Trogir und Turin als Reflexe der lysippischen Figur, so ist manches daran ikonografisch konventionell, etwa die jugendliche muskulöse Gestalt. Dass hier ein athletischer Jüngling am

45 Schon Curtius 1875, 1–8, hatte vermutet, Lysipp habe eine Läuferstatue ohne Attribute geschaffen. – Ähnlich wie Cook hält Lawrence 1929 den Kairos für eine »allegorical statue«; Johnson 1927 findet es nicht erstaunlich, dass sie »more esteemed among rhetoricians than among artists« gewesen sei.

46 Stewart 1978, 166: »a highly intellectual work«.

Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter gemeint ist, ergibt sich aus dem Fehlen von Bartwuchs und Schamhaar einerseits, dem Fehlen von dezidiert kindlichen Zügen andererseits. Im Hymnos des Ion von Chios war Kairos als jüngster Sohn des Zeus bezeichnet; er musste demnach jünger sein als die ebenfalls jugendlichen Götter Apollo und Dionysos. Die Statue entspricht dieser Erwartung, indem sie den Gott etwa der Alterstufe des Eros anpasst. Das ist zugleich auch eine Verdeutlichung der Schönheit des Kairos, von der Lysias spricht. Konventionell sind auch die Fußflügel. Seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. bezeichnet geflügeltes Schuhwerk Personen, die sich mit großer Geschwindigkeit bewegen, so etwa die Götterboten Iris und Hermes. Aber sie kommen v. a. in archaischer Zeit vor; im 4. Jahrhundert v. Chr. setzen die Flügel – wie bei den Kairos-Reliefs – gelegentlich direkt an den Füßen an (Siebert 1990, 384).

Andere Elemente sind ungewöhnlich, so die Form der Rückenflügel mit der kräftigen Einrollung. Sie erinnern an Darstellungen aus archaischer Zeit und gelten in der archäologischen Literatur daher als archaisches Element und als späte Zutat des Hellenismus oder der römischen Kaiserzeit.<sup>47</sup> Dagegen ist einzuwenden, dass die übrige Form der Flügel nicht archaischen Darstellungen entspricht, so dass es unwahrscheinlich erscheint, dass ein bewusster Rückbezug auf die Kunst des 7. und 6. Jahrhunderts vorliegt. Ähnliche Einrollungen lassen sich seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. bei sitzenden oder liegenden Sphingen finden, bei denen die Flügel nicht zur Fortbewegung durch die Luft eingesetzt werden, also auch nicht ausgebreitet sind (Abb. 6).<sup>48</sup>

Dieses Detail ist daher auch bei Kairos inhaltlich auszudeuten: Es zeigt, dass der Gott sich mit seinen kräftigen Flügeln jederzeit in die Luft erheben (und sich damit jederzeit entziehen) kann, dass er diese Flügel aber im Augenblick gerade nicht einsetzt.

Dazu passt auch die unsymmetrische Ausbreitung: der Flügel im Vordergrund ist waagrecht ausgebreitet, der hintere entlang der Rückenkontur nach unten geführt. Ähnlich angeordnet sind die Flügel wagenfahrender Erosen des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 7).<sup>49</sup> Auch ihre Haltung verdeutlicht also, dass die Flügel zu diesem Zeitpunkt nicht mehr und noch nicht zum Fliegen genutzt werden. Schädler (2003, 173) sah in den großen Rückenflügel eine Ähnlichkeit mit Darstellungen des Boreas; der Windgott wird freilich in den meisten Fällen bärtig, mit ausgebreiteten Schwingen und oft fliegend gezeigt. Wenn Lysipp für Kairos eine Form der Flügel verwendet, die sonst den Sphingen zugeordnet wird, so unterscheidet er den jugendlichen Gott von dem ebenfalls geflügelten Eros und bezeichnet ihn zugleich als dämonisches Wesen.

47 So etwa Altekamp 1988, 140.

48 Vgl. z. B. Woysch-Méautis 1982, 134, Taf. 61-63, Nr. 362f., 367f., 372f., 379.

49 Hermay 1986, Nr. 203, 556a.



*Abb. 6: Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo. Inv.-Nr. 2290:  
Augustusstatue von Prima Porta (Detail); Sphinx mit eingerolltem Flügel*



*Abb. 7: Bloomington, Indiana University Art Museum,  
Inv.-Nr. 78.18: apulisches Alabastron;  
Mitte 4. Jahrhundert v. Chr.: Eros auf dem Wagen*

Ungewöhnlich, jedenfalls für eine Statue, ist auch die Bewegung mit dem vorgestreckten, oberhalb des Bodens schwebenden rechten Fuß und dem federnd eingeknickten linken Bein, das nur auf den Zehenspitzen ruht. Diese auffällige Besonderheit wird durch ein verschollenes Relief aus der Sammlung Medici (Abb. 13),<sup>50</sup> das später besprochen werden soll, bestätigt. Das Gewicht des Kairos liegt somit auf dem linken Fuß, der aber nur mit dem Zehenballen auftritt.

Das Einknicken des linken Beines verhindert, dass die Figur in dieser Position zur Ruhe kommen könnte; vielmehr scheint sie etwas nach hinten zu kippen, was durch das Vorbeugen des Oberkörpers und das Vorstrecken des rechten Beines korrigiert wird. Dadurch, aber auch durch die Position der Flügel, wird deutlich, dass Kairos sich gerade aus der Höhe herabgelassen hat und in diesem Augenblick auf der Erde Fuß fasst.<sup>51</sup> Damit wird ein ausserordentlich kurzer Moment des Übergangs gezeigt, vom Flug in unerreichbaren Höhen zum schnellen Lauf auf der Erde, dessen Geschwindigkeit die Gottheit wiederum unerreichbar machen wird. Nur in diesem einzigen, unerwarteten und glücklichen Moment, wo der Flug beendet und der Lauf noch nicht begonnen ist, ist Kairos in Reichweite der Menschen. Das auffällige Bewegungsmotiv erinnert an die Vorstellung des Thukydides, wonach der Kairos herbei kommt und vorübergeht. Der Eindruck des Labilen und Transitorischen wird noch verstärkt durch den vorgebeugten zusammengekrümmten Oberkörper, die angewinkelten Unterarme und die Gegenbewegung der Waage. Dem transitorischen Bewegungsmotiv entspricht die Handlung, denn der Jüngling balanciert auf artistische Weise eine Waage mit zwei Schalen auf einem gerundeten Rasiermesser, das er wiederum auf den ausgestreckten Fingern seiner rechten Hand balanciert; der Griff des Messers liegt, wie beim Relief in Trogir zu sehen, hinter dem Daumenballen auf dem Handgelenk auf. Die ganze Darstellung wirkt dadurch überaus prekär; nur die Kunstfertigkeit des Kairos hält Rasiermesser und Waage im Gleichgewicht. Dabei ist die Form der verwendeten Instrumente aus dem Alltag des Betrachters übernommen: Das halbrunde Rasiermesser mit angesetztem Griff findet sich auch noch in der römischen Kaiserzeit<sup>52</sup> und die Form der Waage entspricht dem spätestens seit der Archaik benutzten antiken Gerät mit zwei gleichlangen Armen, an denen die Schalen mit jeweils vier Schnüren befestigt sind (Michon 1875, 1222-1226).

Unklar ist, was hier eigentlich gewogen wird, denn die Schalen sind leer. Die *Ilias* kennt die Wägung der Lose, bei der Zeus das Schicksal zweier Gegner abwägt, wenn der Kampf auf andere Weise nicht entschieden werden kann: Das

50 Vgl. dazu Anm. 80.

51 Ähnlich die Figur eines landenden Eros auf einer apulischen Patera aus der Mitte des 4. Jhs. v. Chr.: Hermary 1986, 899, Nr. 568, Taf. 64I.

52 Garbsch 1975, 69-86, bes. Abb. 3,3-4, 4,6 und 8; 5,3; 6,II.

schwerere Los (κῆρ), das die Schale herabzieht, bedeutet den Untergang auf dem Schlachtfeld.<sup>53</sup> Die bildende Kunst hat das Motiv gelegentlich aufgenommen, wobei neben Zeus auch Hermes die Waage bedienen kann,<sup>54</sup> und in der Malerei findet sich auch die Darstellung der Aphrodite, die zwei kleine Eroten gegeneinander abwägt<sup>55</sup> (Abb. 8). Auf dem Bostoner Thron ist es Eros, der das Gewicht von zwei Figuren auf den Schalen einer Waage vergleicht.<sup>56</sup>



Abb. 8: London, British Museum F 220:  
Campanisch-rotfigurige Hydria, um 340 v. Chr.: Wägende Aphrodite

Dagegen bleibt offen, was Kairos abmisst. Wir erinnern uns, dass nach den Texten des 5. Jahrhundert und 4. Jahrhundert v. Chr. Kairos letztlich über alles entscheidet: über das Gelingen eines Kunstwerks, eine medizinische Heilung, einen Sieg im Wettkampf oder im Krieg, überhaupt über alle menschlichen Dinge. Es ist daher verständlich, dass das Bild sich nicht auf einen einzelnen Bereich festlegt. Klar ist dagegen, dass Kairos den Ausgang des Entscheidungs-

53 Homer, Ilias VIII 69, XVI 658, XIX 223, XXII 208.

54 Siebert 1990, 338, Nr. 622-629, Taf. 250; Vollkommer 1992, 19-21, Nr. 57-68.

55 Delivorrias 1984, Nr. 156, 1246-1249.

56 Comstock/Vermeule 1976, 20-25, Nr. 30.



prozesses willkürlich beeinflusst: Während in den Psychostasie-Szenen der *Ilias* Göttervater Zeus das Resultat durch Wägen der Schicksalslose herbeiführt und dabei selbst neutral bleibt, legt Kairos den Zeigefinger auf eine der Waagschalen und drückt sie nach unten, legt also selbst das Ergebnis willkürlich fest. Gleichzeitig kontrolliert er die Bewegung der Waagschale mit dem darunter ausgestreckten kleinen Finger, der ein unerwünscht starkes Absinken verhindert.<sup>57</sup> Die Heftigkeit seines Eingriff zeigt sich daran, dass die manipulierte Waagschale aus dem Lot gerät und nach vorne ausschwingt, während die andere senkrecht herabhängt. Die Waage erinnert aber auch daran, dass Kairos nicht nur den richtigen Zeitpunkt, sondern auch das richtige Maß bezeichnen kann, wie etwa die oben angeführten Beispiele in den Schriften Hesiods und Polyklets gezeigt haben.<sup>58</sup>

Auffällig ist die Verwendung des Rasiermessers. Zwar nennt Hippokrates den Kairos ὀξύς, was auch »schneidend« heißen kann, doch entspricht dies nicht der gezeigten Handlung, denn das Messer wird nicht zum Schneiden benutzt. Zudem verläuft der Waagebalken genau parallel zum Hintergrund, liegt also längs auf der Schneide. Vielmehr bezieht sich die Darstellung auf das homerische Sprachbild, steht doch die Waage tatsächlich »auf der Schärfe des Messers«. Aber die *Ilias* verbindet die von ihr geschilderte prekäre Situation wie gesagt nicht mit dem Begriff des Kairos und schon gar nicht mit einer mythologischen Person dieses Namens. Die Verbindung von Sprachbild und Kairos ist vielmehr erst in der Figur des Lysipp erfolgt.

Ungewöhnlich ist dann letztlich auch die Frisur: Das Haar ist in lange Strähnen aufgelöst und fällt in Büscheln auf die Stirn und an den Seiten, während die Strähnen am Hinterkopf glatt anliegen. Dies entspricht weder griechischen Kinder- oder Ephebenfrisuren, noch der Frisur des Eros. Die besten Parallelen bieten die Alexanderbildnisse, insbesondere die Herme Azara, die ebenfalls mit Lysipp in Verbindung gebracht worden ist (Abb. 9).<sup>59</sup> Ähnlich sind insbesondere die langen und ungleichmäßig bewegten Strähnen, die hinter dem Ohr und an den Schläfen herabfallen, dabei das Ohr aber freilassen. Während das Haar sich vorne und an den Seiten vom Kopf löst, liegt es hinten eng an. Damit enden die Gemeinsamkeiten: Bei Kairos fällt ein langes wirres Haarbüschel nach vorn auf die Stirn; die Nackenhaare sind lang und legen sich über den Ansatz des Flügels im Vordergrund.

57 Moser von Filseck 1988, 161, deutet die Haltung der Finger als apotropäische Geste, doch bliebe dann unklar, gegen wen sie sich richten sollte.

58 Vgl. dazu Trédé 1992, 57-67.

59 Vgl. dazu etwa Himmelmann 1989, 89, Abb. 31 a, b, 94; Stewart 1993, 165-171, 423, Abb. 45f.



*Abb. 9: Paris, Musée du Louvre, MA 436: Bildnis Alexanders des Großen*

Tatsächlich ist festzuhalten, dass Lysipp aus den älteren und zeitgenössischen Vorstellungen vom günstigen Augenblick im späten 4. Jahrhundert die Figur des Kairos geschaffen hat, wobei er diese Vorstellungen aufnimmt und veranschaulicht. Aber die Konkretisierung in einer Statue führte zwangsläufig dazu, dass auch Bereiche ausgestaltet werden mussten, von denen vorher nie die Rede war. Dies geschah auf mehrfache Weise. Zunächst verkörpert die Figur selbst den Kairos. Ihre Körperformen bezeichnen eine Alterstufe zwischen Kindheit und Ephebenalter, somit also einen biografischen Moment, der die schönste Blüte der Jugend markiert und der nicht lange andauern kann, sondern vorübergeht.<sup>60</sup> Dieser biografische Kairos ist weitgehend berechenbar: Das Heranwachsen des Knaben lässt sich ebenso voraussehen wie das Erreichen des Erwachsenenalters. Zweitens ist es das Bewegungsmotiv, das Vorstellungen vom Kairos aufnimmt und in eine konkrete anschauliche Form umsetzt. Kein Text beschreibt, wie Kairos sich bewegt, nur dass er herbeikommt und vorbeigeht, dass er kurz und schnell ist. Der Bildhauer musste sich auf ein bestimmtes Bewegungsmotiv festlegen: Der jugendliche Gott ist aus der Höhe herabgekommen, ist in diesem Augenblick gegenwärtig und kann sich sofort wieder entziehen, sobald er nämlich seine großen Rückenflügel erneut einsetzen wird

60 Vgl. Trédé 1992, 49–52, zum Zusammenhang von Akme und Kairos.

oder, durch die Fußflügel beschleunigt, davonrennt. Damit ist nun gerade die Unberechenbarkeit des Kairos beschrieben: Es lässt sich nicht vorhersehen, wann er herbeifliegt, wo er sich niederlassen wird, wann und wohin er wieder entschwinden wird. Als drittes charakterisiert die Handlung den Kairos: er wägt die Dinge gegeneinander ab, hält die Entscheidung virtuos in der Schwebe, führt dann aber unerwartet und willkürlich die Lösung herbei. Und viertens sind es die Attribute, die das Wesen des Kairos anzeigen: Die Frisur, die an den jugendlichen Weltbeherrscher erinnert und damit die weitreichende Macht des Kairos andeutet, die schnellen Flügel, die entscheidende Waage, das scharfe Rasiermesser.

Die beschriebenen Elemente sind heterogen und in ihrer Aussage zum Teil widersprüchlich; gerade dadurch spiegelt die Statue die unterschiedlichen Bedeutungsnuancen des Wortes *καῖρός*: die Affinität zu Akme durch die gewählte Altersstufe; die Deutung als das richtige Maß durch die Verwendung der Waage; die Auffassung, dass ein einziger Augenblick unwiderruflich über das weitere Schicksal entscheiden kann, durch die Evokation des homerischen Sprachbildes. Lysipp hat zum einen ältere und bisher isolierte Vorstellungen aufgenommen und kombiniert. Aber gleichzeitig präzisiert und verändert die Figur die älteren Vorstellungen: In keinem der früheren Texte ist davon die Rede, das Kairos geflügelt ist und schon gar nicht wird eine bestimmte Frisur genannt. Nirgends ist vor Lysipp davon die Rede, dass Kairos Entscheidungen mit der Waage trifft und sie durch Manipulation der Waagschalen beeinflusst.

Die Statue des Lysipp vermittelt somit differenzierte Vorstellungen über einen bestimmten Aspekt der Zeit. Es liegt nahe, sie mit zeitgenössischen philosophischen Schriften über die Zeit zu vergleichen, insbesondere mit den entsprechenden Passagen aus der Physik des Aristoteles.<sup>61</sup> Er beschreibt den Zusammenhang der Zeit mit Bewegung und Veränderung; er beschäftigt sich mit τὸ νῦν, mit dem Zeitpunkt, der das Vergangene, das nicht mehr existiert, von dem Zukünftigen trennt, das noch nicht existiert. Ulrich Schädler sah in der Kombination von Rasiermesser und Waage eine Übereinstimmung mit den Ausführungen bei Aristoteles: Das Messer entspräche dem νῦν, die beiden Arme der Waage dem »vorher« und »nachher«, die von dem νῦν scharf getrennt werden. Dagegen spricht aber die Darstellung, die die Waage längs auf die Schneide legt und damit zwar das prekäre Gleichgewicht verbildlicht, aber kein Schneiden abbildet.

Übereinstimmungen ergeben sich aber in zwei anderen Punkten. Aristoteles betont den Zusammenhang der Zeit mit Bewegung und Veränderung; Zeit ist

61 Aristoteles, *Physika* IV 217b–223b; Schädler 2003, 171–182. – Vgl. dazu Most/Kuhlmann in: Rudolph 1988, II–25, 63–96.

nicht mit ihnen identisch, aber auch nicht von ihnen zu trennen. Zeit ist kontinuierlich und verändert sich wie ein Punkt, der sich auf einer Linie bewegt.<sup>62</sup> Diesen Ausführungen entspricht die Statue dadurch, dass sie das Bewegungsmotiv des Kairos auffällig betont: Die Haltung, in der Kairos erscheint, kann – wie das aristotelische  $\nu\upsilon\nu$  – nur ein Übergang sein. Auch setzt der Philosoph die zeitlichen Begriffe ›vorher‹ und ›nachher‹ mit den örtlichen ›davor‹ und ›dahinter‹ in Beziehung.<sup>63</sup> Auch hier ergibt sich eine auffällige Übereinstimmung mit der Kairos-Statue Lysipps, bei der die singuläre Frisur die Parallele ›vorne/vorher‹ und ›hinten/nachher‹ aufgreift. Die Statue des Lysipp und der Zeittraktat des Aristoteles sind beide Quellen für das Verständnis des späten 4. Jahrhunderts v. Chr. von Zeit; aber sie entsprechen sich nur zu einem kleinen Teil und fokussieren unterschiedliche Aspekte. Etwa aus der gleichen Zeit stammt die Darstellung des Eniautos, mit dem die Vorstellung einer zyklischen Wiederkehr der Jahreszeiten verbunden ist.<sup>64</sup>

### Dynamik

#### Transkription und Neukontextualisierung

Die entscheidende Rolle des spätklassischen Bildhauers Lysippos für die Konkretisierung der Vorstellungen vom Kairos ist in dem eingangs zitierten Text des Himerios knapp und treffend beschrieben. Einige Jahrzehnte (vielleicht zwei Generationen) nach Lysipp schrieb der Dichter Poseidipp von Pella ein Epigramm, das die Einzelheiten der Statue inhaltlich ausdeutet (etwa um 270 v. Chr.). Es hat wiederum seine eigene Überlieferungsgeschichte, gelangte es doch bereits in der Antike in die griechischen Anthologien und von dort in die um 1300 in Konstantinopel fertiggestellte *Anthologia Planudea*, die seit 1494 gedruckt vorlag.<sup>65</sup> Wegen seiner herausragenden Bedeutung für die Rezeption der Statue soll es – trotz seiner Bekanntheit – hier im Wortlaut wiedergegeben werden:

»Woher stammt der Künstler?« – »Aus Sikyon.« – »Wie heisst er?« –

»Lysippos.« – »Wer bist du?« – »Kairos, der Alles Beherrschende (ὁ ἀνταμάτωρ).«

62 Aristoteles, *Physika* IV, 218b-220b.

63 Ebd., 219a.

64 Vgl. den Beitrag von Alan Shapiro in diesem Band.

65 Zur Überlieferungsgeschichte vgl. Beckby 1958, 68ff. – Zum Epigramm des Poseidipp: *Anthologia Graeca* XVI 275; Austin/Bastianini 2002, 180f., Nr. 142. – Übersetzung J. Hammerstaedt. – Zu den Statuenbeschreibungen des Poseidipp: Gutzwiller 2002, 41-60; Stewart 2005, 183-205; Strocka 2007, 332-345. – Vgl. Austin/Bastianini 2002, 84f., Nr. 62, 88f., Nr. 65.

»Warum gehst du auf Zehen?« – »Ich renne immer.« –

»Warum haben deine Füße ein Paar Flügel?« – »Weil ich mit dem Wind fliege.« –

»Warum hältst du in der rechten Hand ein Messer?« – »Um den Menschen zu zeigen, dass keine Schärfe so scharf schneidet wie ich selbst.« –

»Und das Haar, warum fällt es dir ins Gesicht?« – »Beim Zeus, wer mir begegnet soll mich fassen.« –

»Warum bist du hinten kahl?« – »Bin ich mit geflügeltem Fuß vorbeigeflitzt, so bekommt mich keiner mehr von hinten zu fassen, auch wenn er es wünscht.« –

»Warum schuf dich der Künstler?« – »Für euch, und zu eurer Belehrung stellte er mich, Fremder, in der Vorhalle auf.«

Die Beschäftigung des Poseidipp mit der Statue erklärt sich aus der Wertschätzung des Dichters für die Kunst des Lysipp, die inzwischen durch die neu bekannt gewordenen Gedichte evident ist.<sup>66</sup> Das Epigramm ist zum einen eine Beschreibung der Statue, aber es leistet zugleich eine folgenreiche Ausdeutung und inhaltliche Festlegung der Figur. Hier hat eine Transkription stattgefunden, eine Übertragung von einem Medium (Skulptur) in ein anderes (Epigramm) und der Vorgang ist besonders geeignet, die Eigenheiten beider Medien zu verdeutlichen.<sup>67</sup> Während die Skulptur die größere Anschaulichkeit, eine augenfällige räumliche Präsenz und eine ganzheitliche Erscheinung besitzt, sind ihre Aussagen oft ambivalent. Einige Aussagen mögen evident sein, so die Festlegung des Geschlechts oder des Lebensalters. Andere Elemente – etwa die Fußflügel – folgen einem verbindlichen ikonografischen Zeichensystem und sind damit ebenfalls eindeutig lesbar. Wieder andere wie z. B. die Frisur erinnern eher vage an eine bekannte Ikonografie und können assoziativ, mithin nur unverbindlich ausgedeutet werden. Attribute wie Rasiermesser und Waage waren zumindest für den zeitgenössischen Betrachter als Gegenstände des Alltags eindeutig bestimmbar, in der spezifischen Zuordnung aber ungewohnt und erklärungsbedürftig. So eröffnet die Figur, obwohl vom Bildhauer in jedem Detail als dreidimensionale Form eindeutig festgelegt, ein weites Feld unterschiedlicher Sinnzuschreibungen, die durch den Rezeptionzusammenhang sowie durch die Erwartungen und Vorkenntnisse des Betrachters bestimmt sind.

Das Epigramm dagegen konzentriert sich auf einzelne Bereiche, kann aber ihre Bedeutung unmissverständlich bestimmen. Die gewählte Form des Dia-

66 Strocka 2007, 332-345.

67 Zum Begriff der Transkription vgl. hier den Beitrag von Ludwig Jäger in diesem Band.

logs gibt der Interpretation eine besondere Autorität, denn die Figur nennt selbst ihren Namen, erklärt selbst die seltsamen Züge ihres Aussehens und ihres Verhaltens, begründet selbst die eigene Genese. Bei diesem Verfahren bleibt der größte Teil der Statue unerwähnt, aber gerade die Fokussierung auf wenige Aspekte steigert die Wirkung der Interpretation; die Aussparungen in der Beschreibung werden sich später als besonders produktiv erweisen. In dem Epigramm erinnert manches an frühere Vorstellungen des 5. Jahrhundert v. Chr.: Wenn Poseidipp den Kairos sagen lässt, dass er schärfer schneidet als jede Schneide (ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος), so klingt hier die hippokratische Wendung an, aber auch das homerische Sprachbild. Neu und folgenreich ist die Ausdeutung der Frisur. Kein älterer Text spricht davon, dass man den Kairos beim Haarschopf fassen müsse; nur von »erkennen« und »ergreifen« ist die Rede und davon, dass man ihn nicht verpassen solle. Man darf sich auch fragen, ob Lysipp eine solche Deutung überhaupt intentiert hatte, und ob sein Kairos tatsächlich hinten kahl war; die Reliefs in Turin und Trogir jedenfalls geben flach anliegende Strähnen an und auf dem Rücken fallen lange Strähnen über den Ansatz der Flügel. Dies legt die Annahme nahe, dass erst Poseidipp eine Frisur mit glatt anliegendem Haar am Hinterkopf in dieser Weise gedeutet hat. Tatsächlich scheint Lysipp selbst durch das Aufgreifen des homerischen Sprachbildes ein eher ambivalentes Bild des Kairos vermittelt zu haben: Was »auf Messers Schneide« steht, kann sich zum Guten oder zum Schlechten wenden. Poseidipp aber deutet die Figur einseitig als die günstige Gelegenheit, die es zu ergreifen gilt. Auf jeden Fall war seine Interpretation in höchstem Maße wirkmächtig: Bis heute ist es eine verbreitete Redewendung, dass die Gelegenheit am Schopf gepackt werden muss. Auch mit der Ausdeutung des Standmotivs als »beständiges Laufen« scheint der Dichter die Absicht der Bildhauers zu verkennen: Das Turiner Relief jedenfalls zeigt kein Laufen der Figur, sondern den Augenblick, in dem Kairos aus der Höhe erscheint und auf der Erde aufsetzt.

Die Beschreibung – von den Zehenspitzen an systematisch aufsteigend – ist zwar auf einige Bereiche fokussiert, dort aber so genau, dass Poseidipp die Statue aus eigener Anschauung gekannt haben muss. Es lässt sich nicht klären, wieweit der Dichter ältere Interpretationen, die am Standort der Statue zirkulieren mochten, aufgegriffen hat. In jedem Falle legte die literarische Bearbeitung die Interpretation der Statue für alle Zeit fest. Sollte es andere – ältere oder konkurrierende – Deutungen gegeben haben, so sind sie durch das Epigramm für immer verdrängt worden.

Die Statue des Lysipp hat im Weiteren eine vielfältige Rezeption erfahren, weil sowohl die Figur selbst als auch das Gedicht des Poseidipp weiterentwickelt worden sind. Ich will zunächst kurz die literarische Rezeption streifen, die auf das Gedicht des Poseidipp zurückgeht, das durch seine Aufnahme in

die Anthologien schon in der Antike wirkmächtig geworden ist. Der früheste Reflex ist eine bereits erwähnte Nachdichtung des Phaedrus<sup>68</sup> in lateinischer Sprache, die aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammt: Er beschreibt – sicher ohne eigene Anschauung – eine nackte Figur in schnellem Lauf, auf einem Rasiermesser schwebend (»pendens in novacula«), kahl aber mit Locken auf der Stirn, die man festhalten soll, weil sie – einmal entwischt – auch von Juppiter nicht mehr eingeholt werden kann. Phaedrus ergänzt, dass damit die kurze Gelegenheit zum Handeln bezeichnet ist (»occasione rerum significat brevem«), damit nicht träges Zaudern den Erfolg verhindert (»effectus impediret ne segnis mora«). Die Beschreibung und die moralische Botschaft der Figur erinnern an das Gedicht des Poseidipp und offensichtlich ist der lysippische Kairos gemeint. Aber Phaedrus übergeht den Namen und umschreibt statt dessen die Figur als »effigies Temporis«, die wiederum die »occasio« bezeichnet. Der Grund liegt darin, dass die lateinische Sprache kein Äquivalent für das griechische *καιρός* kennt und den Begriff entweder allgemein mit *tempus* (Zeit) oder mit der ungenauen Bezeichnung *occasio* (Gelegenheit) übersetzt. Phaedrus versucht dem Dilemma zu entgehen, indem er beide Begriffe gleichermaßen anführt.

Als »Occasio« benennt im 4. Jahrhundert Ausonius<sup>69</sup> eine Figur, die Flügelschuhe hat, einen kahlen Hinterkopf und Haar, das vorne in das Gesicht fällt. Soweit entspricht die Beschreibung dem Kairos-Epigramm des Poseidipp, doch weichen die übrigen Angaben ab: Occasio steht auf einem Rad; sie ist ein Werk des Phidias; neben ihr steht (als zweite Figur) Metanoia, die Reue. Die Abhängigkeit von Poseidipp ist durch die Dialogform des Gedichts, aber auch durch seine moralische Botschaft deutlich: »Occasio« ist flüchtig; wenn sie vorbei ist, lässt sie sich nicht mehr festhalten. Auch die *Disticha Catonis*, ebenfalls im 4. Jahrhundert n. Chr. verfasst, wissen, dass Occasio vorne zu fassen, hinten aber kahl ist.<sup>70</sup> Ausonius steigert manche Aspekte des Poseidipp-Epigramms: den Kunstwert der Statue, indem er sie Phidias zuschreibt; die Flüchtigkeit des Augenblicks, indem er Occasio auf einem Rad stehend evoziert; die Aufforderung zu entschlossenem Handeln durch die Betonung der Reue, die sich sonst einstellt. Bemerkenswert ist die Geschlechtswandlung, die sich aus der Übersetzung von »Kairos« mit »Occasio« ergibt:<sup>71</sup> Der rechte Augenblick ist kein Jüngling mehr, sondern eine »dea rara et paucis nota«. Die Wirksamkeit des Ausonius-Gedichts für das Mittelalter und die frühe Neuzeit zeigt sich etwa in

68 Phaedrus, *Fabulae* V 8; Moreno 1974, 174, Nr. 48; Kansteiner u. a. 2007, 107.

69 Ausonius, *Epigrammata* 12; Kansteiner u. a. 2007, 108.

70 *Disticha Catonis* II 26: »Rem tibi quam nosces aptam dimittere noli: / Fronte capillata, post est occasio calva.« – Moreno 1974, 226 Nr. 93.

71 Ausonius umschreibt dagegen in seinem *Ludus septem sapientum* (203f.) den Sinnspruch des Pittakos (vgl. oben Anm. 10), dessen griechische Fassung er mit *γίγνωσκε καιρόν* angibt, mit »tempus ut noris«, wohl weil die Fassung »tempus nosce« ihrerseits bereits sprichwörtlich geworden war.

der Erwähnung in den *Carmina Burana*<sup>72</sup> und in der Nachdichtung des Niccolò Macchiavelli.<sup>73</sup>

Die griechischen Texte des Kallistratos<sup>74</sup> und des Himerios,<sup>75</sup> die beide aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. stammen, bezeichnen die Figur dagegen weiterhin als *Καῖρός* und als Werk des Lysipp. In der griechischen Literatur des byzantinischen Mittelalters heisst sie im 11. und 12. Jahrhundert dagegen *Χρόνος*, aber sie wird als Werk des Lysipp beschrieben, hat vorne lange Locken und ist hinten kahl.<sup>76</sup> Auch hier ist klar, dass der lysippische *Kairos* gemeint ist. Tzetzes benennt die Statue in mehreren Schriften als *Χρόνος*, erwähnt aber an einer Stelle als Anlass für ihre Herstellung das Verpassen eines *καῖρός* durch Alexander den Großen und evoziert so die ursprüngliche Bedeutung der Figur.<sup>77</sup> An einer anderen Stelle wendet er sich gegen die Bezeichnung als *Βίος*, wie sie etwa gleichzeitig bei Theodoros Prodromos vorkommt.<sup>78</sup> Die Benennung als *Χρόνος* ist umso auffälliger, als die griechischen Schriften des 4. Jahrhunderts n. Chr. noch die Bezeichnung *Καῖρός* verwenden. *Χρόνος* entspricht der Deutung als »effigies Temporis« bei Phaedrus, so dass es sich bei der byzantinischen Benennung um eine Rückübersetzung aus dem Lateinischen handeln dürfte. Denn in den älteren Texten wird *καῖρός* durchaus von *χρόνος* unterschieden (Trédé 1992, 48f.).



Abb. 10: London, British Museum 1772: römische Gemme mit *Tempus*-Darstellung

72 *Carmina Burana* LXXVII 1,5-8; Moreno 1974, 255f., Nr. 127.

73 Moreno 1974, 277f., Nr. 153.

74 Kallistratos, *Statuarum descriptiones* VI 1-4; Altekamp 1988, 138-148; Bäbler/Nesselrath 2006, 67-78; Kansteiner u. a. 2007, 103-105.

75 Himerios, *Oratio* XIII 1; Moreno 1974, 229f., Nr. 95; Kansteiner u. a. 2007, 105f.

76 Moreno 1974, 256ff., Nr. 129 (*Kedrenos*), 133, 135, 137-139 (*Tzetzes*), 145 (*Nikephoros Blemmydes*).

77 Tzetzes, *Epistolai* 70; Moreno 1974, 259, Nr. 133.

78 Moreno 1974, 257ff., Nr. 131, 139.



Ähnliche Transformationen finden sich in der bildlichen Überlieferung des Kairos. Eine Gemme in London (Abb. 10)<sup>79</sup> zeigt dieselbe Figur wie die Reliefs in Turin und Trogir, und stimmt mit ihnen etwa in der Haltung überein, balanciert wie sie eine Waage auf einem Gegenstand in der ausgestreckten linken Hand und hält mit dem Zeigfinger der rechten Hand eine der beiden Waagschalen nieder. Auch auf der Gemme ist das Haar über der Stirn lang, während der Hinterkopf kahl ist. Bei aller Ähnlichkeit sind aber die Unterschiede auffällig: Die Figur ist bärtig, stellt also keinen Knaben, sondern einen erwachsenen Mann dar. Die Rückenflügel sind ebenfalls eingerollt, aber kleiner. Der ausschreitende rechte Fuß schwebt in der Luft, während der linke auf einer Kugel steht. Zwei dieser Abweichungen sind inhaltlich wichtig: Zunächst der Wechsel der Altersstufe: Hier ist nicht mehr der »jüngste Sohn des Zeus« gemeint, sondern ein älterer Mann; damit ist ein zentrales ikonografisches Element der spätklassischen Statue aufgegeben. Der Grund liegt darin, dass die Figur nicht als Kairos aufgefasst wird, sondern wie bei Phaedrus als Tempus. Eine inhaltliche Erweiterung ist auch der Globus, der das Weltall bezeichnet: Die Zeit ist damit als Weltbeherrscher dargestellt; πανδαμάτωρ, allesbeherrschend, nennt den Kairos ja bereits Poseidipp. Andere Gemmen geben der bärtigen Figur einen Schmetterling anstelle des Rasiermessers in die Hand (Abb. 11).<sup>80</sup> Der Schmetterling bezeichnet Psyche, die menschliche Seele, und er findet sich bei Gemmendarstellungen in der Hand des Eros, als Verweis auf den Mythos von Eros und Psyche (Icard-Gianolio 1994, 583). Bei den zuletzt erwähnten Gemmen ist der für Kairos geschaffene Figurentypus – aufgrund des jugendlichen Alters und der Rückenflügel – also offensichtlich für Darstellungen des Eros verwendet worden.



Abb. 11: London, British Museum 1771: römische Gemme mit Tempus-Darstellung

79 Moreno 1995, 195, Abb. 4.28.4 mit weiterer Lit.

80 Stewart 1978, 165, Abb. 1; Ensoli 1995, 397, Abb. 6.16.1.

Zwei Reliefs aus der Sammlung Medici (verschollen; Abb. 13)<sup>81</sup> und in St. Petersburg<sup>82</sup> (Abb. 12; aus Süditalien) zeigen eine ähnliche Veränderung gegenüber dem Kairos des Lysipp wie die Gemme in London: Auch bei ihnen ist die Figur, die sonst weitgehend den Reliefs in Turin und Trogir entspricht, bärtig und stellt somit einen älteren Mann dar. Bei dem Relief in St. Petersburg liegt die Waage nicht auf einem Rasiermesser, sondern auf einer Kugel oder einer Scheibe, auf die die Mondsichel aufgelegt ist; gemeint ist damit wohl der Himmelsglobus, den Tempus in der Hand hält. Beide Reliefs sind als neuzeitlich verdächtigt worden, aber dagegen spricht die Übereinstimmung untereinander und vor allem mit den erst später bekannt gewordenen Reliefs in Turin und Trogir; dennoch mögen beide Stücke in der Neuzeit partiell überarbeitet worden sein. Sie unterscheiden sich von dem Turiner Relief in ähnlicher Weise: Bei beiden ist der Hinterkopf tatsächlich kahl; das Haar über der Stirn ist in ähnlicher Weise aufgewühlt, aber nicht waagrecht nach vorne gezogen. Bei beiden reicht der Bart bis zum linken Oberarm herab; bei beiden verdecken die langen Strähnen an der Kopfseite das Ohr und sind in gleicher Weise nach hinten geführt. Zudem ist das linke Bein weiter nach vorne ausgestreckt als bei der Kairos-Figur; die Bewegung ist als schnelles Laufen verstanden. Dabei schwebt bei dem verschollenen Relief wie beim Kairos in Turin der linke Fuß in der Luft, so dass dieser Zug bereits der Statue eigen gewesen sein muss. Aus den Gemeinsamkeiten der Reliefs der Sammlung Medici und in St. Petersburg ergibt sich, dass sie auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die die Reliefversion des lysippischen Kairos, wie sie durch die Darstellungen in Turin und Trogir vertreten wird, variierte.

Offensichtlich trennt sich also die Deutung bereits seit der frühen römischen Kaiserzeit: Während im griechischen Bereich die Bezeichnung als Kairos und die Beschreibung als schöner Jüngling bis in die Spätantike weiterläuft, bringt im Westen die Übersetzung von Kairos als Tempus auch eine Umdeutung mit sich: Jetzt bezeichnet die Figur die Zeit allgemein und sie wird als Tempus älter und bärtig dargestellt. Damit mögen die Flügel als Zeichen für die Flüchtigkeit der Zeit erscheinen, die sich nicht festhalten lässt, sondern stets weiterläuft. Dem entspricht die Abänderung des Bewegungsmotivs, das zu einem schnellen Laufen umgestaltet worden ist. Das passt zu Vorstellungen, wie sie sich etwa in Vergils berühmtem Vers finden:<sup>83</sup> »fugit irreparabile tempus«. Seneca hat ihn als Ausgangspunkt für moralisierende Maximen benutzt: »Wenn wir nicht

81 Ensoli 1995, 396, Abb. 1; Paolozzi Strozzi/Schwarzenberg 1991, 307–317, mit (wohl neuzeitlicher) Signatur des Agorakritos.

82 Moreno 1990, 922, Nr. 5; Greifenhagen 1935, 67–84, Taf. 4. Höhe 60 cm, Breite 40 cm. Lupoli 1793, Frontispiz und S. 49–51, nennt als Aufbewahrungs- und Fundort die fürstlichen Gärten von Tripalda in Apulien.

83 Vergil, Georgica 3,284.



*Abb. 12: St. Petersburg, Ermitage A 544: römisches Relief mit Tempus-Darstellung*



*Abb. 13: Relief Medici mit Darstellung des Tempus (verschollen)*

eilen, werden wir zurückbleiben« oder »Es treibt uns und wird selbst getrieben der geschwinde Tag«. <sup>84</sup> Den inhaltlichen Veränderungen entsprechen die formalen: Die Stirnlocke ist reduziert, das Bewegungsmotiv aber zu einem schnellen Laufen geworden: Tempus läuft schnell aber gleichmäßig; festhalten lässt sich die Zeit auf keine Weise. Ein Teil der Attribute verlor bei der Umbenennung den ursprünglichen Sinn, so das Messer und die Waage. Denn Tempus, die Zeit, ist – anders als Kairos – berechenbar, lässt sich voraussehen und in eine längerfristige Planung einbeziehen. Es ist daher verständlich, wenn bei einigen Exemplaren das Rasiermesser ersetzt wird.

In der römischen Kaiserzeit ist *καῖρός* auch in der Pluralform verwendet worden. Die Verwendung des Wortes im Sinne von »Zeitabschnitt« ist bereits bei Aischines und Demosthenes im späten 4. Jahrhundert v. Chr. nachgewiesen (Trédé 1992, 55f.). Sie steht in einem klaren Widerspruch zur Deutung des Poseidipp, bei dem der Kairos eine einmalige Situation bezeichnet, von der es keine Wiederholung gibt. Tatsächlich hat das Wort in der römischen Kaiserzeit eine neue Bedeutung angenommen: *καῖροί* heißen nun die Jahreszeiten. <sup>85</sup> Damit aber ist eine völlig andere Zeitvorstellung verbunden: Die Jahreszeiten stehen für eine vorherbestimmte Abfolge und für eine zyklische Wiederkehr, somit für Eigenschaften, deren Fehlen den Kairos der Spätclassik konstituierten. Die griechischen *καῖροί* entsprechen den *tempora (anni)* im Lateinischen. Nun kennt die griechische Sprache auch das ältere (und geläufigere) Wort *ἔρα* für Jahreszeiten, die daher als weibliche Personifikationen erscheinen. <sup>86</sup> Wenn Phaedrus das Wort *καῖρός* mit »Tempus« übersetzt hat, so hat hier umgekehrt die Übersetzung von »tempora« mit *καῖροί* stattgefunden.

Der Bedeutungswandel des Wortes äußert sich unverkennbar auch in einer unterschiedlichen Ikonografie. Die Jahreszeiten werden in den allermeisten Fällen als Kollektiv dargestellt. Auf den stadtrömischen Sarkophagen <sup>87</sup> sind die *Tempora* in der Regel vier Knaben oder Jünglinge, deren Ikonografie sich weder an dem spätclassischen Kairos noch an dem bärtigen Tempus/Chronos orientiert; vielmehr sind sie durch Frisur und Flügel in vielen Fällen an Eros angeglichen; manchmal sind sie aber auch betont kindlich. Sie sind einerseits durch Größe, Alterstufe, Frisur und Komposition stets eng aneinander angeglichen, auf der anderen Seite aber durch Kränze, Attribute und (gelegentlich) auch durch die Tracht von einander unterschieden. Sie sind gleichrangig und gleichwertig, aber nicht austauschbar. Charakterisiert sind sie durch die Produkte der Natur: Blüten sind dem Frühling zugeordnet, Kornähren dem Som-

84 Seneca, Briefe an Lucilius, 108,24.

85 Robert 1950, 51-60, Nr. 3; Hanfmann 1951, I 174, II 71f., Anm. 50; Abad Casal 1990, 891-920, bes. 913f.

86 Abad Casal 1990, 502-538. – Vgl. hier den Beitrag von Alan Shapiro.

87 Hanfmann 1951; Kranz 1984.

mer, Trauben dem Herbst, Schilf dem Winter. Zugleich sind sie durch Attributiere bestimmt: Bei Frühling verweist der Widder auf das Sternzeichen des Frühlingsbeginns, beim Sommer der Löwe auf die entsprechende astrologische Konstellation. In eine andere Richtung weisen Enten und Eber, die Jagdtiere der Winterzeit und der Panther, der als Begleiter des Weingottes Bacchus dem Herbst beigesellt ist.

Anders als auf den römischen Sarkophagen erscheinen die Jahreszeiten auf den Mosaiken fast immer als Frauengestalten. In dem einen Falle (den Jünglingen der Sarkophage) liegt die lateinische Benennung als *Tempora* zugrunde, im anderen (bei den Mosaiken) die griechische Benennung als *Horai*. In einigen wenigen Fällen, so in Antiochia und Seleukia, zeigen auch die Mosaikbilder Knaben (Abb. 14). Manche Darstellungen des 4. und 5. Jahrhunderts bezeichnen sie durch Beischriften als »Kairoi«, so dass die Deutung klar ist.<sup>88</sup> Die »Kairoi« sind also zwar sprachlich von »Kairos« abgeleitet, doch sind sie mit anderen Vorstellungen verbunden. Die Kollokation zwischen dem Begriff »Kairos« und der Statue des Lysipp ist hier endgültig verloren gegangen.

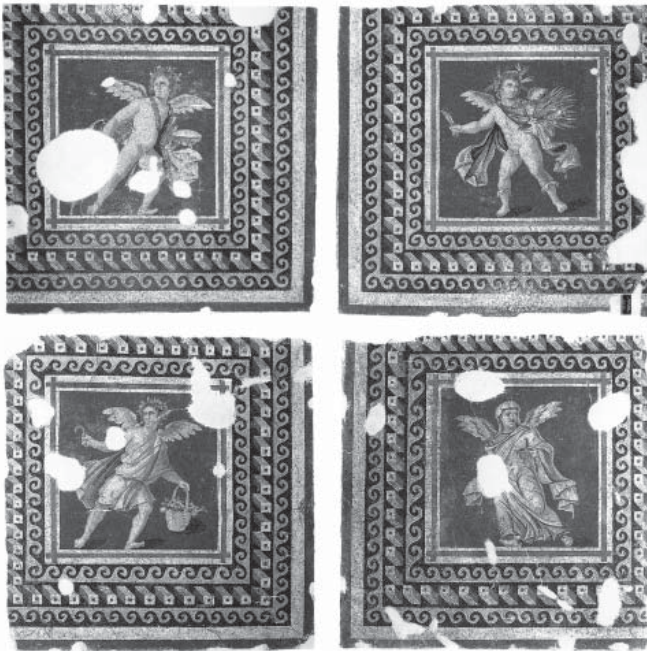


Abb. 14: Antakya, Archäologisches Museum:  
Mosaik aus Antiochia mit den vier Jahreszeiten (kairoi)

88 Abad Casal 1990a, 89f-920, Nr. 62 (antoninisches Mosaik aus Antiochia); Nr. 245-248 (inschriftlich benannte Beispiele ab dem 3. Jh. n. Chr.).

Mittelalterliche und neuzeitliche Darstellungen sind nur in Ausnahmefällen, und dann auch nur mittelbar, vom Formenrepertoire der spätklassischen Statue abhängig; in der Regel gerade dann, wenn die Figur nicht in ihrer ursprünglichen Bedeutung erkannt, sondern als *Tempus* identifiziert worden ist. So benutzte Francesco Salviati zwischen 1543 und 1545 das Relief in der Sammlung Medici als Vorlage für ein Fresko im Palazzo Vecchio in Florenz;<sup>89</sup> von der antiken Figur sind neben der Bärtigkeit auch Waage sowie Fuß- und Rückenflügel übernommen. Die gleiche Vorlage ist für ein Emblem verwendet, das in der *Hecatographie* des Gilles Corrozet erscheint, zunächst (1540) unter dem Titel *Le monde* (Abb. 15), später (1544) als *Le temps* bezeichnet.<sup>90</sup>



Abb. 15: Gilles Corrozet, *Hecatographie* (1544) mit Darstellung von *Le monde*

Noch deutlicher und vielleicht auch direkter ist die Abhängigkeit von dem Relief in Florenz bei einem Kupferstich, den Capaccio 1592 als Beispiel für inschriftenlose Embleme abdruckte (Abb. 16): Er zeigt einen geflügelten bärtigen Mann, der nach rechts läuft, mit der vorgestreckten rechten Hand auf einem Rad eine Waage balanciert und gleichzeitig mit zwei ausgestreckten Fingern der linken Hand den Stand der Waagschalen reguliert.<sup>91</sup> Insbesondere die Geste der linken Hand lässt die Abhängigkeit von der antiken Vorlage, damit

89 Paolozzi Strozzi/Schwarzenberg 1991, 307-316, mit Abb. 1.

90 Corrozet 1540, 1544, Abb. Niib. – Zum Emblem von 1544: Henkel/Schöne 1967, 1813.

91 Capaccio 1592, I 4; Greifenhagen 1935, 84, Abb. 20.

letzlich auch von der Statue des Lysipp, unmissverständlich erkennen. Anders als bei dem Medici-Relief ist der bärtige Läufer bekrönt und trägt an den Füßen geflügelte Stiefel. Capaccio deutet die Figur – ähnlich wie vor ihm Corrozet – als Darstellung der *effetti del tempo*, stellt also den Zusammenhang mit der literarisch bekannten Kairos-Statue nicht her. Das erklärt auch, warum der Kupferstich den Gegenstand in der vorgestreckten rechten Hand als Wagenrad interpretiert: Ohne Kenntnis der literarischen Quellen ließ sich das halbrunde Objekt des antiken Reliefs nicht als Rasiermesser erkennen. Francesco Salviati hat auch für ein Fresko im Palazzo Sacchetti in Rom wohl dieselbe antike Vorlage benutzt.<sup>92</sup>

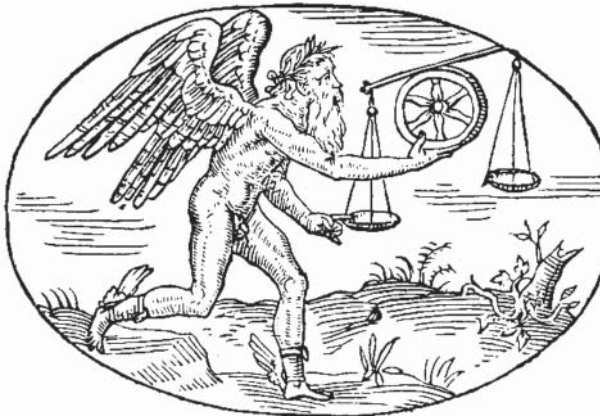


Abb. 16: Giulio Cesare Capaccio: Delle imprese trattato (1592):  
Kupferstich mit Darstellung der Effetti del tempo

Wenn im Mittelalter oder in der frühen Neuzeit nicht Tempus, sondern Kairos oder Occasio dargestellt werden sollte, so geschah dies aufgrund der literarischen Quellen. Die Bilder nehmen ikonografische Elemente der antiken Texte und ihrer Nachdichtungen auf, die ihrerseits letztlich auf die Statue des Lysipp zurückgehen. Da die Künstler auf verschiedene Texte zurückgreifen und deren Angaben mit unterschiedlicher Genauigkeit umsetzen, variieren die so geschaffenen Darstellungen beträchtlich, nicht nur in Bereichen, die in den Texten ausgespart bleiben, sondern auch in der Zuordnung und Gewichtung der beschriebenen Elemente. Bildhauer, Zeichner, Maler und Kupferstecher nutzen die Leerstellen der Dichtung, um ihren eigenen Vorstellungen eine anschauli-

92 Paolozzi Strozzi/Schwarzenberg 1991, 310, Abb. 4. – Die Figur ist jugendlich und unbärtig; gegen eine Verwendung des Turiner Kairos-Reliefs (Altekamp 1981, 145) spricht aber die abweichende Frisur mit den stark verlängerten Stirnlocken. Möglicherweise ist die Figur des Medici-Reliefs aufgrund der literarischen Quellen zum Kairos jugendlich dargestellt worden.

che Form zu geben. So zeigt ein Relief (wohl des 11. Jahrhunderts) in Torcello (Abb. 17)<sup>93</sup> den unbärtigen Kairos mit den Attributen der spätantiken literarischen Beschreibungen: mit einer Waage wie bei Himerios, mit Rädern wie bei Ausonius, mit einem Messer. Aber das Messer ist kein Rasiermesser mehr, es hat vielmehr eine lange Klinge. Und es wird nicht benutzt, um die Waage zu balancieren, sondern über dem Kopf geschwungen. Das entspricht wiederum der Beschreibung bei dem byzantinischen Schriftsteller Tzetzes:<sup>94</sup> Chronos halte *πρὸς τὸ κατόπιν μάχαιραν*; er halte ein Schwert (oder ein großes Messer) hinter seinem Rücken. Die Figur ist in eine Szene einbezogen: Ein Mann packt sie am Haarschopf; ein anderer hat sie gerade verpasst. Eine trauernde Frau rechts, hinter dem Laufenden, erinnert an das Gedicht des Ausonius, in dem Occasio mit der Reue (*Metanoia*) verbunden ist.



Abb. 17: Torcello, Dom: mittelalterliches Relief

Der mittelalterliche Bildhauer dieses Reliefs hat keine Vorlage des lysippischen Kairos benutzt; die ikonografische Tradition ist offensichtlich abgebrochen. Aber er kannte zweifellos spätantike oder byzantinische Texte, die die Statue beschreiben sollten. Das muss auch bei einer Buchmalerei in einem Manuskript

93 Moreno 1995, 195, Nr. 4.28.5; Greifenhagen 1935, 70f., Abb. 4.

94 Tzetzes, *Chiliades* 8, 428-434; Kansteiner u. a. 2007, 106f.



auf dem Athos<sup>95</sup> von 1602 der Fall gewesen sein. Die Beischrift bezeichnet die Figur als *Καῖρος ὁ πανδάματωρ*, was dem Epigramm des Poseidipp entspricht. Dieser Kairos ist jedoch bärtig wie Tempus oder Chronos. Seine Frisur, die Fußflügel und das Messer entsprechen zwar den literarischen Zeugnissen, haben aber eine Form, die vom spätclassischen Vorbild entschieden abweicht. Dafür fehlen die Waage und die Rückenflügel, die Poseidipp nicht erwähnt. Wie Rudolf Wittkower (1984, 207–217) gezeigt hat, waren die Darstellungen der »occasione con la penitenza« des Giorgio Vasari (um 1565) und des Girolamo da Carpi (um 1540) durch das *Ausonius*-Gedicht angeregt, wobei im zweiten Falle zudem auch die anderen antiken Quellen berücksichtigt waren.

Auch die Emblembücher des 16. Jahrhunderts gehen für die Darlegung der Occasio von den literarischen Texten aus.<sup>96</sup> So bietet das *Emblematum liber* des Andrea Alciato von 1531 unter dem Titel *In occasionem* eine lateinische Version des poseidippischen Kairos-Epigramms.<sup>97</sup> Alciato übernimmt die Dialogstruktur des Vorbildes, nennt als Schöpfer des Werkes ebenfalls Lysipp von Sikyon und erwähnt wie Poseidipp als Attribute Fußflügel, Schermesser, Stirnlocken und kahlen Hinterkopf. Trotz der Überschrift vermeidet die Nachdichtung eine Benennung der beschriebenen Figur und umschreibt sie als »capti temporis articulus«, d. h. als Darstellung der ergriffenen günstigen Gelegenheit. Das damit kombinierte Bild zeigt eine nackte Frau, die nur einen Lendenschurz trägt. Dem Text entspricht die Frisur mit langen, nach vorne gewehten Stirnlocken und kahlem Hinterkopf; abweichend steht die Figur auf einer im Text nicht genannten Kugel, während die erwähnten Fußflügel fehlen; die Attribute in ihren Händen sind schwerlich als Schermesser zu deuten. In der 1584 in Paris erschienenen lateinisch-französischen Ausgabe wird Poseidipp ausdrücklich als Quelle des Gedichtes genannt (Alciato 1584, 169f.). Die beigegefügte Abbildung (Abb. 18) zeigt unter dem Titel *In Occasionem* wieder eine nackte Frau mit wehendem Stirnhaar und kahlem Nacken, fügt aber Fußflügel sowie ein Messer in der rechten Hand hinzu und vergrößert damit die Übereinstimmung zum literarischen Text. Auf der anderen Seite liefert das Bild eine neue Interpretation der Occasio, denn die Figur fährt auf einem Wagenrad zwischen zwei Schiffen über das Meer.

In dem *Emblematum liber* des Jean Jacques Boissard von 1588 wird die Abhängigkeit von dem Gedicht des Ausonius deutlich (Boissard 1588, 60f.)

- 95 Moreno 1990, 923, Kairos 15; dort auch weitere Beispiele; Bouras 1966, 26–34, Taf. 14–19.  
 96 Henkel/Schöne 1967, 1809–1811. – Eine Ausnahme stellt das oben behandelte Emblem in der *Hecatographie* des Gilles Corrozet, dessen Darstellung auf das antike Relief des Sammlung Medici zurückgeht.  
 97 Alciato 1531, A 8: Emblema CXXII; Henkel/Schöne 1967, 1809.

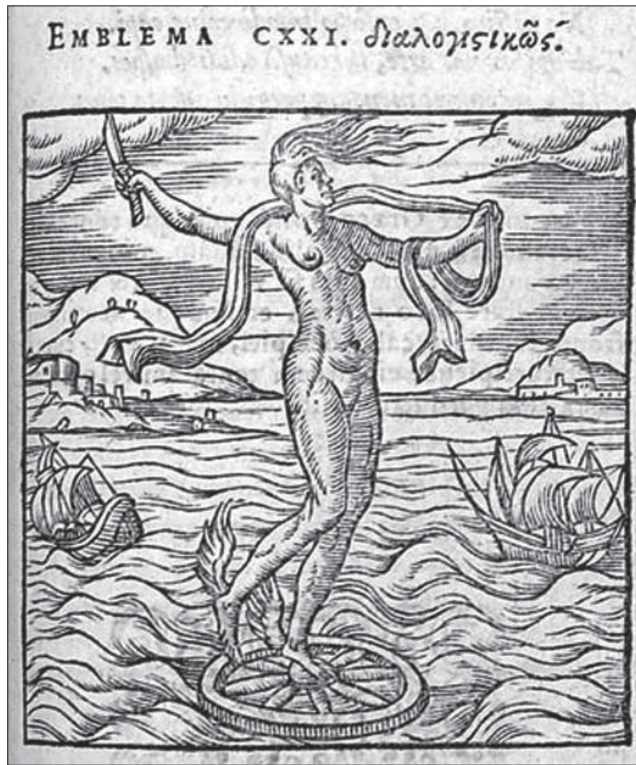


Abb. 18: Andrea Alciato: Emblemata latinogallica (1584); Darstellung der Occasio



Abb. 19: Jean Jacques Boissard: Emblematum liber (1588); Darstellung der Occasio

Das Bild (Abb. 19) zeigt unter der Überschrift »Qui perd l' occasion, tard se repend« eine fliegende nackte Frau, deren hüftlange Stirnlocken von einem Krieger in antiker Rüstung mit beiden Händen beherzt ergriffen werden. Dazu passt, dass »l'occasion« wie sonst Victoria einen Palmzweig als Siegeszeichen hält. Ihr Hinterkopf ist kahl, was die Legende »a tergo calva est« zusätzlich herausstreicht. Der fliegenden Occasio läuft eine bekleidete Frau vergeblich hinterher; der lateinische Text nennt sie (wie Ausonius) Metanoea, die längere französische Version »la penitence«. Boissards Krieger nimmt »Occasio« wie einen Gegner gefangen, indem er sie an den Haaren zu Boden zieht; er befolgt damit die Ermahnung der antiken literarischen Texte. Auf einem Medaillon des 16. Jahrhunderts ist es die laufende Fortuna, die von einem Krieger am Schopf gepackt und wie ein Feind auf dem Schlachtfeld zurückgerissen wird.<sup>98</sup> Die Umschrift »velis – nolisve« unterstreicht zusätzlich die Gewalttätigkeit des Zugriffs, der hier nicht einer einzelnen Gelegenheit, sondern dem Glück insgesamt gilt. Embleme dieser Art liessen sich leicht in anderen Gattungen übertragen und in neue Kontexte einbeziehen, in den Baudekor eines spanischen Palazzo<sup>99</sup> ebenso wie in ein Gedicht von Martin Opitz oder Heinrich Heine.

In der Gesamtschau lässt sich sagen, dass die Statue des Lysipp die Vorstellungen vom Kairos (und damit von bestimmten Aspekten der Zeit) in eine erfahrbare, sinnlich wahrnehmbare Gestalt zusammengeführt hat. Am auffälligsten ist dabei der Rückgriff auf einen – damals bereits sprichwörtlich gewordenen – homerischen Vers, der die Zuspitzung einer gefährlichen Situation dadurch beschreibt, dass er sie »auf Messers Schneide« setzt. Er verdankt seine nachhaltige Wirkung der Aufnahme in die *Ilias* und der Autorität seines vermeintlichen Schöpfers Homer, doch mag die bildhafte Umsetzung in der Kairos-Statue dazu beigetragen haben, dass er bis in die Spätantike und darüber hinaus geläufig blieb. Durch die Transkription des Kairos in das Medium der Literatur, die durch das Epigramm des Poseidipp erfolgte, wurden die von Lysipp anschaulich gemachten Aspekte etwa zwei Generationen später eindeutig (und zugleich einseitig) interpretiert. Die Übernahme des Poseidipp-Epigramms in die Gedicht-Anthologien sorgte dafür, dass die Kenntnis von der Statue des Lysipp auch dann noch weitergegeben wurde, als die ikonografische Tradition in der Spätantike abgebrochen war. Dadurch hat ein isoliertes Element bis heute überdauert, nämlich die Vorstellung, dass die Gelegenheit »beim Schopf« zu packen sei. Es hat seinen Ausgangspunkt in der Frisur der Kairos-Statue, die durch Poseidipp in eindeutiger und willkürlicher Weise interpretiert und in einer prägnanten sprachlichen Form weitervermittelt worden ist. Durch das Epigramm wurde zudem eine sprachliche Übertragung möglich: die latei-

98 Warburg 2008, 35-37, 118, Abb. 50.

99 Vgl. z. B. Zafra Molina 2004, 688-692, mit Abb. 19-22.

nischen Nachdichtungen übersetzten das Wort Kairos entweder mit »Tempus« oder mit »Occasio« und nahmen damit eine Bedeutungsverschiebung in Kauf: »Tempus« liess sich nicht mehr als Jüngling auffassen, und die Umbenennung blendete das Zufällige und Willkürliche des Kairos aus. Inhaltlich treffender war die Übersetzung von »Kairos« mit »Occasio«, die Ausonius wählte, aber damit war eine Veränderung des Geschlechts verbunden. Anders als in den lateinischen Werken behält die Statue in den griechischen Nachdichtungen ihren ursprünglichen Namen auch noch im 4. Jahrhundert n. Chr. Umso auffälliger ist es, dass die byzantinischen Schriftsteller des Mittelalters die lateinische Version aufgreifen und die Figur als »Chronos«, d. h. allgemein als Zeit deuten. Sie bezogen ihre Kenntnisse über die Statue nicht direkt aus Poseidipp oder aus einer der griechischen Nachdichtungen, sondern auf dem Umweg über den lateinischen Westen. Im Mittelalter und vor allem in der frühen Neuzeit wurden die literarischen Beschreibungen wiederum in Bilder zurückübertragen.

Neben der literarischen Überlieferung steht die monumentale; auch hier haben Transkriptionen in andere Medien und Neufassungen eine wichtige Rolle gespielt. Eine erste Transkription lässt sich in der Herstellung einer (verlorenen) Reliefversion fassen, die vielleicht in späthellenistischer Zeit, d. h. im 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr., geschaffen wurde. Durch sie wurden die rundplastischen und raumgreifenden Bewegungen und Formen der Statue in eine zweidimensionale Gattung übertragen, so dass die Figur mit ihren Attributen in einer Ansicht lesbar wurde. Diese Reliefversion lieferte das Vorbild für die erhaltenen Kopien in Turin, Trogir und Athen; möglicherweise geht auch ein Teil der Gemmen, die Kairos unbärtig zeigen, darauf zurück. Eine zweite Relieffassung, die vielleicht erst in der römischen Kaiserzeit entstand, bildet die Figur zu einem bärtigen Mann um und entspricht damit der Deutung als »Tempus«, wie sie in dem lateinischen Gedicht des Phaedrus vorkommt. Auch sie ist durch Reliefkopien wie durch Gemmen verbreitet worden. Es fällt bei den Kairos-Bildern wie bei den Tempusdarstellungen auf, dass die Reliefs sich formal enger zusammenschließen, das gemeinsame Vorbild also genauer kopieren, während die Gemmen stärker voneinander abweichen und etwa in der Angabe der Attribute, der Gestaltung der Flügel und der Handhabung der Waage deutlicher variieren. Die bildlichen Darstellungen sind der Bedeutungsverschiebung angepasst, die sich durch die lateinische Übersetzung ergeben haben; sie führen die Neuinterpretation durch den Austausch der Attribute weiter. Die ikonografische Tradierung des Kairos brach in der Spätantike offenbar ab; mittelalterliche und neuzeitliche Künstler schufen Darstellungen der Occasio aufgrund der literarischen Quellen, ohne dass eine neue und verbindliche Ikono-

grafie zustande kam. Die Vorstellung vom Kairos ist jedenfalls bis in die Gegenwart aktuell geblieben.<sup>100</sup>

### Ausblick

Die Statue des Kairos bietet sich als Fallstudie zu Genese, Medialität und Dynamik kultureller Figuration aus mehreren Gründen an: Sie ist durch antike Quellen unterschiedlicher Epochen gut bezeugt, sowohl durch die literarische Überlieferung wie durch Kopien und Reflexe in der bildenden Kunst. Die Quellen sind vielfältig, aber dennoch überschaubar und zum größeren Teil gut aufgearbeitet. Dadurch lässt sich nachvollziehen, wann und in welchen Werken die prägnanten Vorstellungen vom entscheidenden Aufblick eine rekurrente Form erhalten haben und in welcher Weise diese neu gefasst worden ist: In der Zeit um 700 v. Chr. im Sprachbild des epischen Verses; in der Zeit Alexanders des Großen durch die Kairos-Statue des Lysipp; im frühen Hellenismus mit dem Epigramm des Poseidipp; in der frühen römischen Kaiserzeit durch die Reliefkopien und durch die Umdeutung in den lateinischen Nachdichtungen.

In diesem Tableau erweist sich die Statue des Lysipp als eine durch Tast- und Sehsinn wahrnehmbare Konkretisierung von verbreiteten zeitgenössischen Vorstellungen, mithin als das eigentliche Morphom. Die Untersuchung hat nicht nur seine Herausbildung und seine Nachhaltigkeit verfolgt, sondern auch das Verblassen seit der Spätantike ebenso wie die erneute Aufrufung in der frühen Neuzeit erkennen lassen. Es ist dabei deutlich geworden, dass der Kairos des Lysipp das fast 400 Jahre ältere Sprachbild der *Ilias*, das durch die sprichwörtliche Verwendung seinerseits längst rekurrent geworden war, einbezogen hat. Es ließe sich also ebenfalls als Morphom einer Vorstellung von krisenhaften Zuspitzungen verstehen. In Bezug auf die Kairos-Statue stellt es ein Proto-Morphom dar, indem es, im Medium des Epos formal gefasst, eine Voraussetzung für die Ausprägung des eigentlichen Morphoms bot. In der Folge waren es wiederum die literarischen Bearbeitungen, die die Eindeutigkeit der Interpretation leisteten und damit die Nachhaltigkeit des Morphoms bis auf den heutigen Tag ermöglichten, freilich nur für ein einzelnes Element. Denn die komplexe und zunächst ambivalente Botschaft der Statue reduzierte sich auf die Aufforderung, die Gelegenheit beim Schopf zu packen. Dabei ist die Statue des Lysipp nur ein Zeitmorphom des 4. Jahrhundert v. Chr. neben mehreren anderen. Die Ausführungen des Aristoteles, die sich damit zum Teil verbinden lassen, zu einem größeren Teil aber andere Vorstellungen vermitteln,

100 Das zeigt die Beschäftigung mit dem Begriff in der Philosophie (z. B. Barthes 2005, 279-289; Agamben 2006, 82f.; Konersmann 2007, 327-348) und Theologie (vgl. Engert 2001, 739) der letzten Jahrzehnte.

sind eine etwa zeitgleiche Konkretisierung. Gerade die Analyse des Kairos als Ausdruck von Zeitvorstellungen lässt erkennen, dass der philosophische Text für seine Epoche nicht unbesehen als allgemein verbindlich verstanden werden darf.

Wenn die Form des Kairos in der Antike in wesentlichen Zügen konstant tradiert worden ist, so haben sich die damit verbundenen Vorstellungen – wie in der Untersuchung gezeigt – zumindest partiell verändert: Dieselbe Figur erhielt durch die Umbenennung eine veränderte Bedeutung, die wiederum zu Korrekturen der Ikonografie führte. Umgekehrt konnte eine gleichlautende Benennung mit einer völlig veränderten Ikonografie verbunden werden. Dies ist offensichtlich der Fall bei den kaiserzeitlichen und spätantiken »Kairoi«, die die Jahreszeiten und somit einen vorhersehbaren zyklischen Ablauf verkörpern. Sie verkörpern völlig andere Vorstellungen als die Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. und bilden – so wie auch die Darstellung des Zodiacus, der zwölf Monate oder der sieben Planetengötter – ein komplementäres Morphem zum Kairos des Lysipp.

#### Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Foto: Koppermann, Neg. D-DAI-Rom 1974.1609, Torino, Museo di antichità, Relief mit Kairos.
- Abb. 2, 13: Moreno 1995, 192, Nr. 4.28.1, und 396, Abb. 1
- Abb. 3: Foto: D-DAI-Athen Inst. Neg. 1995-2239 (Elmar Gehnen).
- Abb. 4: Foto: Schwanke, Neg. D-DAI-Rom 1984.3302, Rom, Università, Museo dei Gessi, Tyrannenmördergruppe, schräg von vorne links.
- Abb. 5: Foto: © The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California.
- Abb. 6: Foto: Arbeitsstelle für Digitale Archäologie (ehem. Forschungsarchiv für Antike Plastik) FA-Kae5760\_19620,79 (H. Kaehler).
- Abb. 7: Foto: © Bloomington 2011, Indiana University Art Museum, 78.18, Photographers: Michael Cavanagh and Kevin Montague
- Abb. 8, 10, 11: Foto: © Trustees of the British Museum.
- Abb. 9: Nikolaus Himmelmann: Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal. Mailand 1989, S. 89, Abb. 30b.
- Abb. 12, 16 : Greifenhagen 1935, Taf. 4 und 84, Abb. 20.
- Abb. 14: Hanfmann 1951, Abb. 136–139.
- Abb. 15, 17, 18: Foto: University of Glasgow, Department of Special Collections.
- Abb. 16: Abb. 17/18: Foto: University of Glasgow, Department of Special Collections.
- Abb. 19: Boissard 1588. Nach [http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm415\\_h3r](http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm415_h3r) [30.04.2011].

## Literaturverzeichnis

- Abad Casal, Lorenzo (1990a): Art. »Kairoi/Tempora anni«. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [im Weiteren LIMC] V,1 (1990), 891-920.  
 – (1990b): Art. »Horai«. In: LIMC V,1 (1990), 510-538, und V,2 (1990), 349-368.
- Abramić, M. (1930): Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 26 (1930), 1-8, Taf. 1.
- Agamben, Giorgio (2006): *Die Zeit die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt a.M. 2006.
- Alciato, Andrea (1531): *Emblematum liber*. Augsburg 1531.  
 – (1584): *Emblemata latinogallica. Les emblemes latin-françois*. Paris 1584.
- Altekamp, Stefan (1988): Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos. In: *Boreas* 11 (1988) S. 77-154.
- Althoff, Jochen/Zeller, Dieter (Hg.; 2006): *Die Worte der Sieben Weisen*. Darmstadt 2006.
- Andreae, Bernard (2001): *Skulptur des Hellenismus*. München 2001.
- Austin, Colin/Bastianini, Guido (Ed.; 2002): *Poseidippi Pellaei quae supersunt omnia*. Mailand 2002.
- Bäbler, Bärbel/Nesselrath, Hans-Günther (2006): *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*. Leipzig 2006.
- Barthes, Roland (2005): *Das Neutrum. Vorlesungen am Collège de France*. Frankfurt a.M. 2005.
- Beckby, Hermann (Ed., 1958): *Anthologia Graeca. Griech./Deutsch*. 4 Bde. München (1957/58).
- Benndorf, O. (1863): *Archäologische Zeitung* 21 (1863), 81-85.
- Boissard, Jean Jacques (1588): *Emblematum liber. Emblemes latins [...] avec l'interpretation Française*. Metz 1588.
- Borg, Barbara E. (2002): *Der Logos des Mythos*. Paderborn 2002.  
 – (2004): Bilder zum Hören – Bilder zum Sehen: Lukians Ekphraseis und die Rekonstruktion antiker Bildwerke. In: *Millenium* 1 (2004), 39-42.
- Bouras, Charalampos H. (1966): *Archaiologikon Deltion* 21A (1966), 26-34 u. Taf. 14-19.
- Brunn, Heinrich (1857): *Archäologische Zeitung* 15 (1857), 35\*.
- Brunnsåker, Sture (1971): *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*. Stockholm 1971.
- Bumke, Helga (2004): *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst*. Berlin 2004 [= Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 32. Ergänzungsheft].
- Capaccio, Giulio Cesare (1592): *Delle imprese trattato*. Neapel 1592.
- Comstock, Mary B./Vermeule, Cornelius C. (1976): *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of fine Arts Boston*. Boston 1976.
- Conze, Alexander (1867): *Archäologische Zeitung* 25 (1867), 72\*-73\*.
- Cook, Arthur Bernard (1925): *Zeus. A Study in Ancient Religion*. Vol. II: Zeus God of the dark sky (Thunder and Lightning). Cambridge 1925.
- Curtius, Ernst (1875): *Archäologische Zeitung* 33 (1875), 1-8, Taf. 1. 2,1-4.
- Daltrop, Georg/Bol, Peter Cornelis (1983): *Athena des Myron*. Frankfurt a.M. 1983 [Liebieghaus Monographie 8].
- Danek, Georg (1988): *Studien zur Dolonie*. Wiener Studien. 12. Beiheft. Wien 1988.

- Delivorrias, Aggelos (1984): Art. »Aphrodite«. In: LIMC II (1984), 2–151.
- Englert, G. (2001): Art. »Kairologie«. In: Hans Dieter Betz u. a. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft 4. Tübingen 2001.
- Ensolì, Serena (1995) in: Paolo Moreno: Lisippo, L'arte e la fortuna. Kat. Rom 1995.
- Fehr, Burkhard (1984): Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen? Frankfurt a.M. 1984.
- Garbsch, Jochen (1975): Zu neuen Funden aus Bayern. I. Römische Rasiermesser. In: Bayerische Vorgeschichtsblätter 40 (1975), 69–86.
- Grassinger, Dagmar (1991): Römische Marmorkratere. Monumenta Artis Romanae XVIII. Mainz 1991.
- Greifenhagen, Adolf (1935): Vom Saturnglauben der Renaissance. In: Die Antike II (1935), 67–84, Taf. 4.
- Gutzwiller, Kathrin (2004): Poseidippus on Statuary. In: Guido Bastianini/Angelo Casanova: Il papiro di Posidippo un anno dopo. Atti Del Convegno Internazionale Di Studi Firenze 13–14 Giugno 2002. Florenz 2002.
- Hainsworth, Brian (1993): The Iliad. A commentary. Vol. III: Books 9–12. Cambridge 1993.
- Hanfmann, George Maxim Anossov (1951): The Sason Sarcophagus in Dumbarton Oaks. Cambridge (MA) 1951.
- Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (1967): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967.
- Hermay, Antoine u. a.: Art. »Eros«. In: LIMC III (1986), 850–942.
- Himmelman, Nikolaus (1989): Herrscher und Athlet. Kat. Bonn 1989.
- Icard-Gianolio, Noëlle. (1994): Art. »Psyche«. In: LIMC VII (1994), 569–585.
- Franciscus Iunius (1694): Catalogus, adhuc ineditus, architectorum, mechanicorum, sed præcipue pictorum, statuariorum, cælatorum, tornatorum, aliorumque artificum, & operum quæ secerunt, secundum seriem litterarum digestus. Rotterdam 1694 [Anhang zu Pictura veterum 1694].
- Johnson, Franklin P. (1927): Lysippos. Durham 1927.
- Kansteiner, Sascha u. a. (Hg.; 2007): Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild (Ausst.-Kat.). Berlin 2007.
- Kerckhoff, M. (1976): Art. »Kairos«. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4 (I–K). Basel 1976, 667–669.
- Kinneavy, James L./Eskin, Catherine R. (1998): Art. »Kairos«. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4: Hu–K. Tübingen 1998, 836–844.
- Konersmann, Ralf (2007): Nachwort. In: Walter Benjamin: Kairos. Schriften zur Philosophie. Ausgewählt und mit einem Nachw. vers. Frankfurt a.M. 2007, 327–348.
- Kranz, Peter (1984): Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Berlin 1984 [= Die antiken Sarkophagreliefs V. Meerwesen, Erosen, Musen, Jahreszeiten – 4. Teil].
- Krumeich, Ralf (2002) in: Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Kat. Mainz 2002, 209–240.
- Lawrence, Arnold Walter (1929): Greek and Roman Sculpture. London 1929 (ND 1972).



- Lupoli, Michele Archangelo (1793): *Iter Venusinum vetustis monum illustratum: Accedunt Varii Argumenti Dissertationes*. Neapel 1793.
- Maderna, Claudia (2004) in: Peter Cornelis Bol (Hg.): *Geschichte der antiken Bildhauerkunst. II: Klassische Plastik*. [Mainz 2005], 346-348, Abb. 320.
- Michon, E. (1875): Art. »libra«. In: Charles Victor Daremberg/Edmond Saglio: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Toulouse, Bd. 3 (1875), 1222-1226.
- Moreno, Paolo (1974): *Lisippo*. Vol. I. Bari 1974.
- (1990): Art. »Kairos«. In: *LIMC V* (1990), 920–926.
- (1995): *Lisippo. L'arte e la fortuna*. Kat. Rom 1995.
- Moser von Filseck, Karin (1988): *Der Apoxyomenos des Lysipp und das Phänomen von Zeit und Raum in der Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Bonn 1988.
- (1990): *Kairos und Eros*. Bonn 1990.
- Muller-Dufeu, Marion (2002): *La sculpture grecque. Sources épigraphiques et littéraires*. Paris 2002.
- Overbeck, Johannes Adolf (1868): *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Leipzig 1868.
- Page, Denys Lionel (Ed.; 1962): *Poetae Melici Graeci*. Oxford 1962.
- (1981): *Further Greek Epigrams: Epigrams before AD 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in »Hellenistic Epigrams« or »The Garland of Philip«*. Cambridge 1981.
- Paolozzi Strozzi, Beatrice/Schwarzenberg, Erkingen (1991): *Un Kairos Mediceo*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 35 (1991), 307-316.
- Richter, Gisela Maria Augusta (1966): *Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*. London 1966.
- Rivautella, Antonius/Ricolvi, Giovanni Paolo (1747): *Taurinensia dissertationibus, et notis illustrata. Pars altera* [...]. Turin 1747.
- Robert, Louis (1950): *Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique et d'antiquités grecques*. Vol. IX: *Inscriptions et reliefs d'Asie Mineure*. Paris 1950.
- Rudolph, Enno (Hg.; 1988): *Zeit, Bewegung, Handlung. Studien zur Zeitabhandlung des Aristoteles*. Stuttgart 1988.
- Schädler, Ulrich (2000): In: Peter Cornelis Bol (Hg.): *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Symposium Frankfurt 2000*. Frankfurt a.M. 2003, 171-182.
- Schuchhardt, Walter Herwig/Landwehr, Christa (1986): *Statuenkopien der Tyrannenmördergruppe*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 101 (1986), 85-126.
- Schwarz, Gerda (1971): *Die griechische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. im Spiegel der Anthologia Graeca*. Wien 1971.
- (1975): *Der lysippische Kairos*. In: *Grazer Beiträge* 4 (1975), 243-266.
- Seltman, Charles (1947): *Two Athenian Marble Thrones*. In: *Journal of Hellenic Studies* 67 (1947), 22-30, Taf. 7.
- Siebert, Gérard (1990): Art. »Hermes«. In: *LIMC V* (1990), 285-386.
- Stewart, Andrew F. (1978): *Lysippan Studies: I. The Only Creator of Beauty*. In: *American Journal of Archaeology* 82 (1978), 160-170.
- (1993): *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley 1993.
- (2005): *Poseidippus and the Truth of Sculpture*. In: Kathrin Gutzwiller: *The New Poseidippus. A Hellenistic Poetry Book*. Oxford 2005, 183-205.

- Strocka, Volker Michael (2007): Poseidippos von Pella und die Anfänge der griechischen Kunstgeschichtsschreibung. In: *Klio* 89 (2007), 332-345.
- Taylor, Michael W. (1991): *The Tyrant Slayers*. New York 1991.
- Todisco, Luigi (1991): *Scultura greca e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*. Bari 1993.
- Trédé, Monique (1992): *Kairos. L' à-propos et l' occasion. (Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)* Paris 1992.
- Vollkommer, Rainer (1992): Art. »Ker«. In: *LIMC VI* (1992), 14-24.
- Vorster, Christian (1993): *Vatikanische Museen – Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. I: Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Monumenta Artis Romanae XXII*. Mainz 1993.
- Warburg, Aby M. (2008): *Per monstra ad sphaeram. Sternglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*. Hg. von Davide Stimillis und Claudia Wedepohl. München/Hamburg 2008.
- Winckelmann, Johann Joachim (1764): *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1764.
- Wittkower, Rudolf (1984): *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*. Köln 1984.
- Woysch-Méautis, Daphné (1982): *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs*. Lausanne 1982.
- Zafra Molina, Raphael (2004): *Problemas en la recepción moderna del Emblematum Liber de Andrea Alciato en España*. In: Sagurio López Poza (Hg.): *Florilegio de estudios emblemática – A florilegium of studies on emblematics. Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Conference of The Society for Emblem Studies 2002*. Valle Inclán 2004, 681-695.

## Die antike Verwendung des Begriffs *mórphoma*

### Vorbemerkung

In diesem Beitrag geht es um die antike Verwendung des griechischen Substantivs μόρφωμα (*mórphoma*). Veranlasst wurde diese Untersuchung durch den Umstand, dass der μορφώματα (*morphómata*) lautende Plural dieses Substantivs zum Namen des Internationalen Forschungskollegs *Morphomata* gewählt worden ist. Das Ergebnis ist aber auch unabhängig von dieser modernen Nennung aufschlussreich. Zum einen werden bislang lexikalisch nicht genügend herausgestellte Besonderheiten beim Gebrauch dieses Begriffs aufgewiesen, zum anderen werden sich anhand bestimmter Möglichkeiten der antiken Verwendung dieses Wortes interessante antike Beispiele und Parallelen für die Wahrnehmungsweisen und daraus folgende Erkenntnisse aufzeigen lassen, welche durch das neue *Morphomata*-Konzept benannt und sichtbar gemacht werden.

In einem ersten Abschnitt werden die verschiedenen Aspekte des traditionellen sprachlichen Befundes dargelegt. Anschließend sollen signifikante Vorkommnisse des Begriffs in ihrem jeweiligen Kontext betrachtet werden.

### 1. Traditioneller Sprachbefund

#### 1.1 Griechische Wortbildung und zu μόρφωμα (*mórphoma*) zugehöriges Wortfeld

In der griechischen Wortbildungslehre bezeichnen Substantive auf -μα (-*ma*) meist das Ergebnis einer Handlung (Kühner/Blass 1892, 272, 30), wie z. B. βούλευμα (*búleuma*) »Ratschluss«; πράγμα (*prágma*) »Handlung, Sache«; ποίημα (*poiéma*) »Erzeugnis der Kunst, Gedicht« und γέννημα (*génnuma*) »Erzeugnis«.

Das μόρφωμα (*mórphoma*) zugrundeliegende Verbum scheint μορφώω (*morphóō*) zu sein, dessen Bedeutung dem – zumindest in den letzten zwei Dritteln des Alphabets – weiterhin grundlegenden Englisch-Griechischen Lexikon zufolge wiederzugeben ist mit »give shape or form to« (LSJ, II47, s. v. μορφώω). Allerdings ist das Verb erst ab frühhellenistischer Zeit belegt,<sup>1</sup> weshalb Chantraine das Substantiv μόρφωμα (*mórphoma*) als Erweiterung des anderen, weit aus verbreiteteren Substantivs μορφή (*morphé*) deuten will (Chantraine 1968).

1 Theophrast: De causis plantarum, V. 6,7.

1.2 Ungeklärte Etymologie von μορφή (*morphé*)<sup>2</sup>

Die versuchten Rückführungen auf eine indogermanische Wurzel auf dem Wege einer im spätantiken Lexikon des Hesych<sup>3</sup> belegten Bildung ἀμερφές (*amérphés*) als Privativum zu einem erschlossenen Neutrum \**mérphos* und einem ebenfalls bloß erschlossenen Verbum \**mérpho* sind zweifelhaft und unbewiesen. Papanastassiou (1994, 28) verwies auf den Indologen Paul Thieme, der eine Verbindung der indogermanischen Wurzel \**mérg<sup>zu</sup>h-* bzw. \**mrég<sup>zu</sup>h-* mit dem vedischen Neutrum *bráhman-* in seiner ältesten Bedeutung von »Formung, Gestaltung, Formulierung (der Wahrheit)« herstellen wollte. Dagegen wandte sich aber Mayrhofer (1963, 452–454; 1996, 237f.).

Exkurs: *Aphrodite Morphó*

Das ebenfalls in antikem Griechisch bezeugende Wort μορφώ (*morphó*) hat für die Wortbildung oder -erklärung von μόρφωμα (*mórfhoma*) keine Relevanz.

Die prominenteste Stelle, an der dieses Wort erscheint, ist die Beschreibung architektonischer und kultischer Monumente in Sparta bei Pausanias (ca. 115–180 n. Chr.):<sup>4</sup>

Wenn man ein wenig weitergeht, ist da ein Hügel bescheidenen Ausmaßes, und auf ihm befindet sich ein alter Tempel und das Holzbild einer bewaffneten Aphrodite. Von allen Tempeln, die ich kenne, ist nur auf diesem noch ein weiteres Geschoss als Heiligtum der Morphó aufgebaut. Bei Morphó handelt es sich um einen Beinamen der Aphrodite, welche mit einem Schleier und Fußfesseln dasitzt. Man sagt, dass (der spartanische König) Tyndareos ihr die Fesseln angelegt habe, wobei er mit den Fesseln die Treue der Frauen zu ihren Ehemännern darstellte. Denn die andere Erklärung, derzufolge Tyndareos die Göttin mit Fesseln bestraft hätte, weil er glaubte, dass seinen Töchtern (d. h. der mit Paris fremdgegangen Helena und der mit Aigisthos die Ehe brechenden Klytaimestra) die Schande aus Aphrodite erwachsen sei, lasse ich nicht ansatzweise zu; denn es wäre ganz einfältig, wenn einer eine Statue aus Zedernholz anfertigte und ihr den Namen Aphrodite gäbe in der Erwartung, dass man sich so an der Göttin räche.

2 Boisacq 1938; Chantraine 1968; Frisk 1970.

3 Hesych α 3609. Dem fraglichen Wort wird dort die Bedeutung »hässlich« gegeben.

4 Pausanias III 15, 10f.: προελθοῦσι δὲ οὐ πολὺ λόφος ἐστὶν οὐ μέγας, ἐπὶ δὲ αὐτῷ ναὸς ἀρχαῖος Ἀφροδίτης ἑόρανον ὠπλιμένης. ναῶν δὲ ὧν οἶδα μόνωι τούτῳ καὶ ὑπερῶιον ἄλλο ἐπωικοδόμηται Μορφοῦς ἱερόν. ἐπίκλησις μὲν δὴ τῆς Ἀφροδίτης ἐστὶν ἡ Μορφώ, κάθηται δὲ καλύπτραν τε ἔχουσα καὶ πέδας περὶ τοῖς ποσί· περιθεῖναι δὲ οἱ Τυνδάρεων τὰς πέδας φασὶν ἀφομοιοῦντα τοῖς δεσμοῖς τὸ ἐς τοὺς συνοικοῦντας τῶν γυναικῶν βέβαιον. τὸν γὰρ δὴ ἕτερον λόγον, ὡς τὴν θεὸν πέδασις ἐτιμωρεῖτο ὁ Τυνδάρεως, γενέσθαι ταῖς θυγατρᾶσιν ἐξ Ἀφροδίτης ἡγούμενος τὰ ὄνειδι, τοῦτον οὐδὲ ἀρχὴν προσείμαι· ἦν γὰρ δὴ παντάπασιν εὐήθεσ κέδρου ποιητάμενον ζωίδιον καὶ ὄνομα

Diesem Zeugnis entsprechend erscheint Μορφώ (*Morphó*) auch im Lexikon des Hesych<sup>5</sup> als Beiname der Aphrodite. In derselben Bedeutung hatte Μορφώ (*Morphó*) bereits in der mit Bedacht dunkel formulierten Weissagungssprache der Alexandra des Lykophon (Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr.) als verschlüsselter Verweis auf Aphrodite gedient.<sup>6</sup> Festzuhalten ist, dass μορφώ (*morphó*) an all diesen Stellen nicht als eigenständiges Substantiv, sondern als Epitheton zu betrachten ist, welches die Schönheit der Liebesgöttin unterstreicht.

Als selbständiger Begriff wird μορφώ (*morphó*) lexikografisch in derselben Bedeutung von μορφή (*morphé*) Archytas (435/10–355/50 v. Chr.) zugewiesen.<sup>7</sup> Doch gehört die Stelle zu einer Jahrhunderte nach Archytas entstandenen und ihm fälschlich zugewiesenen Schrift; zudem ist das betreffende Wort Ergebnis einer Emendation.<sup>8</sup> Die so hergestellte Dialektform ist weder im pseudopythagoreischen Dorisch noch in den sprachhistorisch bezeugten Erscheinungsformen des Dorischen nachgewiesen (Thumb/Scherer 1959, 372, grammatisches Register).

### 1.3 Das Problem der Wiedergabe von μόρφωμα (*mórphoma*) und verwandten Begriffen am Beispiel moderner Lexika

Betrachtet man die Übersetzung der Lexika von μόρφωμα (*mórphoma*) und verwandten Begriffen in die modernen Fremdsprachen, stellt sich heraus, dass die Übertragung von μόρφωμα (*mórphoma*) mit derjenigen von stammverwandten Substantiven, besonders der Grundbildung μορφή (*morphé*), vielfach verschwimmt.

Passow 1852, 281f.

s. v. μόρφωμα (*mórphoma*): »Gestalt, Bild, Abbild, Bildung«

s. v. μόρφωσις (*mórphosis*): 1. »Gestaltung, Bildung«; 2. »Gestalt, Bild«

s. v. μορφή (*morphé*): 1. »Form, Gestalt«, von Personen und Sachen, bes.

<sup>5</sup> Ἀφροδίτην θέμενον ἐλπίζειν ἀμύνεσθαι τὴν θεόν. Vgl. Hitzig/Blümner 1899, 794f.; weiterhin Frazer 1898, 338; Musti/Torelli 1991, 94f.

<sup>6</sup> Hesych μ 1697: Μορφώ· ἡ Ἀφροδίτη.

<sup>7</sup> Lykophon: Alexandra 449. In den Scholien von Johannes Tzetzes (ca. 110–1180 n. Chr.) zu Lykophon, Alexandra 449, kehren die Erklärungen des Pausanias teilweise in abgewandelter Form wieder.

<sup>8</sup> LSJ, π47, s. v. μορφώ II.

<sup>9</sup> Archytas: De principiis, 19,18f. Thesleff: διὰ τοῦτο καὶ τὰ τέχνη καὶ τὰ φύσι γινόμενα δύο τούτων πράτων μετέληφε, τὰς τε μορφῶς (so Badham; die Handschriften »F« und »P« überliefern μορφῶ) καὶ τὰς οὐσίας. – »Deshalb hat auch das, was durch Kunst, und das, was durch Natur entsteht, teil an diesen beiden ersten, nämlich an der Gestalt (*morphôs*) und am Sein«.

aber von der menschlichen Gestalt, »Leibesbildung«, »Körpergestalt«, wie das deutsche »Gestalt«. [2. fehlt]

Pape 1914, II, 209

s. v. μόρφωμα (*mórfhoma*): »Gestalt, Bildung, Abbildung«

s. v. μόρφωσις (*mórfhosis*): »das Gestalten, Abbilden«

s. v. μορφή (*mórfhé*): »die Gestalt, Leibesbildung«, bes. »schöne Gestalt, körperliche Schönheit«

Montanari 1995, 1304f.

s. v. μόρφωμα (*mórfhoma*): »forma, figura, aspetto

s. v. μόρφωσις (*mórfhosis*): »il formare, il dar forma; forma, apparenza; formazione«

s. v. μορφή (*mórfhé*): a. »forma, figura, aspetto; taglio, statura; bella forma, decoro«. b. »forma, apparenza, parvenza«. c. (per estensione) »specie, sorta, genere«. d. (*filosofico*) »forma«; (*cristiano*) »natura o essenza«

LSJ, 1147 u. LSJ Suppl., 212

s. v. μόρφωμα (*mórfhoma*): (I.) »form, shape«; 2. (im Supplement von 1996); pl. »idols« Aq IKi. 15.23

s. v. μόρφωσις (*mórfhosis*): I. »shaping, bringing into shape«. II. »form, semblance«

s. v. μορφή (*mórfhé*): »form, shape«

Lampe 1961, 884–886

s. v. μόρφωμα (*mórfhoma*): 1. »form«. 2. »kind, specimen«. 3. »expression of a form, representation, image«

s. v. μόρφωσις (*mórfhosis*): 1. »giving of form to, formation, shaping«. 2. »form, shape«. 3. »embodiment, concrete form«. 4. »expression«. 5. »likeness, figure«. 6. »outward form«

s. v. μορφή (*mórfhé*): A. General. 1. outward »form, shape, appearance«. 2. essential »form, character«. 3. »idea«. 4. a. »kind, sort«, b. Gnostic »embodiment, expression«. B. Theological. 1. of God. 2. of Persons of Trinity. 3. of manifestations of God. a. before incarnation. b. in Christ. 4. exegetic. 5. »image« of God possessed by man

#### 1.4 Entsprechungen bzw. verwandte Begriffe im Lateinischen

Die antiken lateinisch-griechischen Glossare bieten nur für den griechischen Begriff μορφή (*mórfhé*) eine lateinische Entsprechung. Als Übersetzung des

griechischen Substantivs μορφή (*morphé*) wird *forma* angegeben.<sup>9</sup> Für den lateinischen Begriff *forma* werden hingegen mit absteigendem Konkretisierungsgrad die griechischen Übersetzungen *kalápus* »(Schusters) Leiste«, *typos* »Eindruck« und *morphé* »Gestalt« geboten.<sup>10</sup> Weitere griechische Ableitungen und Entsprechungen von μορφή (*morphé*) sind in den antiken Glossaren unberücksichtigt.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass das Lateinische keine Ableitungen von *forma* und andersstämmigen Begriffen mit verwandter Bedeutung verwendet hätte. Zu nennen sind:

1. *formamentum*: Das *Oxford Latin Dictionary (OLD)* übersetzt dies mit »arrangement, configuration«.<sup>11</sup>

2. *formatio*: laut *OLD* »the act of forming, a design, plan«,<sup>12</sup> was demnach ungefähr dasselbe Verhältnis zu *forma* wie die griechische Ableitung μόρφωσις (*mórphosis*) zu μορφή (*morphé*) an den Tag legt.

3. *formatura*: laut *OLD* »the process of shaping; shape or conformation«.<sup>13</sup> Die beiden ersten, und einzigen (früh-)klassischen Belege dieser seltenen Ableitung erscheinen in dem vor der Mitte des 1. Jahrhundert v. Chr. entstandenen epikureischen Lehrgedicht des Lukrez<sup>14</sup> bei der Beschreibung der Ausbildung von Wörtern durch unsere Stimm- und Sprechorgane.

9 Glossae graeco-latinae, editae ex codice Harleiano 5792. In: Goetz/Gundermann 1888, 373, 23, und Hermeneumata Einsidlensia (cod. Einsid. 1). In: Goetz 1892, 278, 68: »μορφη, forma«.

10 Glossae latino-graecae, editae ex codice Parisino 7651. In: Goetz/Gundermann 1888, 73, 1: »forma, κάλαπος · τυπος · μορφη«.

11 Nach Ida Kapp: Art. »formamentum«. In: ThLL VI 1, 1088, 48–51, ungefähr gleichbedeutend mit »forma« und »formatio«. Der einzige (früh-)klassische Beleg bei Lukrez II 819: »[P]raeterea quoniam non certis certa figuris / est natura coloris et omnia principiorum / formamenta queunt in quovis esse nitore, ...« (»weil es zudem ja keine bestimmte Natur von Farbe für bestimmte Figuren gibt und alle Ausformungen der Atome in jedem beliebigen Farbton existieren können«). Einziger weiterer antiker Beleg bei Arnobius, *Adversus nationes* III 16. Die Wortbildung erklärt sich als ein um »-to-« erweitertes deverbatives Suffix »-men« für Nomina mit resultativer Bedeutung (»nomina rei actae) und weitere Sachbezeichnungen (Leumann 1977, 370).

12 Vgl. Ida Kapp: Art. »formatio«. In: ThLL VI 1, 1088, 72–1089, 40: »1. i(dem est) q(uod) actus formandi: a. rerum, quae formando in formam quandam rediguntur. b. rerum, quae formando gignuntur (saepe fere i[dem est] q[uod] creatio); fere i(dem est) q(uod) compositio. 2. i(dem est) q(uod) forma.«

13 Nach Ida Kapp: Art. »formatura«. In: ThLL VI 1, 1090, 2–4, ungefähr gleichbedeutend mit »forma« und »formatio«.

14 Der nach ThLL z. St. einzige weitere antike Beleg bei Arnobius, *Adversus nationes* II 23, folgt nach dem Urteil von Gabarron 1921, 22, ebenso wie auch die Übernahme weiterer Wortbildungen auf »-tura«, dem lukrezischen Vorbild.

## Lucr. IV 549–556:

hasce igitur penitus voces cum corpore nostro  
 exprimimus rectoque foras emittimus ore, 550  
 mobilis articulat verborum daedala lingua,  
 formaturaque laborum pro parte figurat.  
 hoc ubi non longum spatiumst unde illa profecta  
 perveniat vox quaeque, necessest verba quoque ipsa  
 plane exaudiri discernique articulatim; 555  
 servat enim formaturam servatque figuram.

Wenn wir diese Laute also durch unseren Körper herauspressen und grade hinaus aus unserem Mund entsenden, unterteilt sie die bewegliche Zunge, die Wörterbildnerin, und die Formung (*formatura*) der Lippen gestaltet sie ihrerseits. Wenn nun der Abstand, aus dem ein jeder dieser Laute uns erreicht, kein großer ist, dann ergibt sich notwendigerweise, dass auch die Wörter selbst klar gehört und unterteilt wahrgenommen werden; denn sie (die Laute) behalten die Form (*formaturam*) und Gestaltung (*figuram*) bei.

4. *figuratio*: *OLD* »1. process of forming or fashioning. 2. a. form, shape, or design, or a particular instance of it; arrangement, configuration. b. a manifestation of a god in human form, avatar«. <sup>15</sup>

Im Gegensatz zu den aus *forma* abgeleiteten Sonderbildungen ist *figuratio* sehr häufig belegt. <sup>16</sup>

1.5 Herkunft von *forma* aus μορφή (*morphé*)?

Die Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten. Die Etymologie von *forma* bleibt dunkel, denn eine direkte Rückführung auf μορφή (*morphé*) ist unwahrscheinlich; hingegen wird eine indirekte als technischer Begriff über das Etruskische nicht ausgeschlossen. <sup>17</sup> Dann wäre es als Dissimilation über *\*norma* zu *forma* gekommen, wofür das lateinische *formica* »Ameise« als Entsprechung des griechischen Nomens μύρμηξ (*myrmex*) herangezogen wurde. <sup>18</sup> Doch auch damit bleiben einige Auffälligkeiten unerklärt (ausführlich Monteil 1964, 25, Anm. 3).

- 15 Johannes Bauer: Art. »figuratio«. In: ThLL VI I, 739, 8–740, 21: »i(dem est) q(uod) fictio, formatio, plasmatio. significat et actionem figurandi et figuram effectam [i(dem est) q(uod) figura]«.   
 16 Hingegen existiert die Wortbildung »configuratio«, an die sich die Übersetzung von »formamentum« im *OLD* anlehnt, im paganen Latein der Antike nicht; vgl. Johannes Burger: Art. »configuratio«. In: ThLL IV, 212, 58–64.   
 17 Dementsprechend führt die lateinische Lexikografie die Bedeutung »(Schusters) Leiste« an (s. o. Anm. 13)   
 18 M. Benviste bei Ernout/Meillet 1959, 247. Vgl. Walde/Hofmann 1938, 530; Boisacq 1938, 645.



1.6 Deutsche Übersetzungsvorschläge für *μόρφωμα* (*mórphoma*)

Die oben zusammengestellten Übersetzungen für *μόρφωμα* (*mórphoma*) in modernen Lexika bieten auch in den Fällen, in denen für *μόρφωμα* (*mórphoma*) eine von *μορφή* (*morphé*) zu unterscheidende Bedeutung konstatiert wird, bis auf Ausnahmen (Lampe) keine moderne Wiedergabe, die sich eindeutig von denjenigen für *μορφή* (*morphé*) unterscheiden ließe. Das Deutsche hätte diese Möglichkeit jedoch, und man könnte *μόρφωμα* (*mórphoma*) in den Fällen, in denen eine speziellere Verwendung als diejenige von *μορφή* (*morphé*) erkennbar ist, mit »konkreter Gestaltnahme, Verkörperung, Ausprägung« bzw. mit »Figuration« wiedergeben.

Die semantische und inhaltliche Relevanz des bisher vorgestellten traditionellen sprachlichen Befunds lässt sich allerdings erst dadurch ermessen, dass signifikante Vorkommnisse dieses Begriffs in ihrem jeweiligen Kontext dargestellt und untersucht werden.

2. Untersuchungen zum Gebrauch von *μόρφωμα* (*mórphoma*)

Der elektronische Thesaurus linguae Graecae<sup>19</sup> liefert derzeit für *μόρφωμα* (*mórphoma*) über 100 Belege bis ins byzantinische Mittelalter. Manche dieser Stellen ermöglichen Erkenntnisse, die über die bisher betrachteten lexikalischen Befunde hinausgehen, andere tragen zu ihrer Verdeutlichung bei. Im Folgenden werden zunächst alle klassischen Vorkommnisse des Begriffs und anschließend weitere signifikante Anwendungsbereiche aus späteren antiken Epochen untersucht.

## 2.1 Klassische Zeugnisse

*Aischylos*

Die frühesten Belege für *μόρφωμα* (*mórphoma*) sind auf das Jahr 458 v. Chr. zu datieren<sup>20</sup> und stehen in der *Orestie* des Aischylos. Im *Agamemnon*, den Aischylos als erste Tragödie seiner *Orestie*-Trilogie zur Aufführung brachte, ist der Anführer des griechischen Troja-Feldzuges nach zehnjähriger Abwesenheit endlich heimgekehrt und hat in seinem ersten Auftritt vor dem Palast dem Chor gegenüber bereits angedeutet, dass es nun in Argos einiges für ihn zu richten gibt. Klytāimēstra, die ihn in seiner Abwesenheit mit Aigisthos hintergangen hat, kommt heraus und richtet ihre ersten Worte bezeichnenderweise nicht etwa an den lange abwesenden Gatten, sondern ebenfalls an den Chor, liefert mit einer Beschreibung der ohne ihren Ehemann erlittenen Einsamkeit

19 [Http://stephanus.tlg.uci.edu](http://stephanus.tlg.uci.edu) [31.03.2011].

20 Aischylos, T 65a Radt.

eine Verteidigung, die – noch gar nicht erhobenen – Vorwürfen gegen ihre Untreue zuvorkommen soll, und hebt in dieser Schilderung ihrer Situation als verlassene Ehefrau die häufigen Nachrichten über den vermeintlichen Tod des Gatten hervor:<sup>21</sup>

εἰ δ' ἦν τεθνηκῶς ὡς ἐπλήθυσον λόγοι,  
 τριχώματός τ' ἄν, Γηρύων ὁ δεύτερος  
 . . .  
 χθονὸς τρίμοιρον χλαῖναν ἐξηύχει λαβεῖν,  
 ἅπαρ ἐκάστω κατθανῶν μορφώματι.

Wäre er so häufig gefallen, wie Erzählungen darüber aufkamen,  
 dann könnte er sich, als zweiter Geryon,

. . .  
 rühmen, dass er einen dreifachen Mantel von Erde erhalten hätte,  
 nachdem er in jeder Gestalt (*mórfhoma*) einmal gestorben wäre.

In Vers 873 ist keine abweichende Bedeutung des erstmalig belegten Wortes μόρφωμα (*mórfhoma*) von dem gängigen Begriff μορφή (*morphé*) zu erkennen.<sup>22</sup> Eduard Fraenkel zieht in seinem *Agamemnon*-Kommentar<sup>23</sup> die singuläre Bildung πόρθμευα (*póρθmeuma*) in *Agamemnon* (1557f.) zum Vergleich heran, welche ebenfalls bedeutungsgleich mit dem gewöhnlichen Substantiv πορθμός (*porthmós*) ist.<sup>24</sup> Eine Tendenz des Aischylos, das Grundwort durch eine seltenere Form auf »-μα« zu ersetzen, war bereits von Kumeniecki (1935, 18f.) beobachtet worden. Meist sind diese Bildungen mit dem Grundsubstantiv austauschbar, was auch bei Sophokles und Empedokles zu beobachten ist.<sup>25</sup>

Im weiteren Verlauf des *Agamemnon* gibt die Seherin Cassandra, die Agamemnon mitgeführt hat, ihre Vision kund, in welcher sie auch die Seelen der Söhne des Thyest wahrnimmt, die jener einst unwissentlich verspeist hatte.<sup>26</sup>

ὄρατε τοῦςδε τοῦς δόμοις ἐφημένους  
 νέους, ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν;  
 παῖδες θανόντες . . .

21 Aischylos: *Agamemnon* 869–870 u. 872–873.

22 Das Grundwort μορφή (*morphé*) erscheint bei Aischylos 15-mal (davon sechsmal im »Prometheus«).

23 Fraenkel 1950, 2, 394 zu Aischylos: *Agamemnon* 873.

24 Ebd., 3, 734 zu Aischylos, *Agamemnon* 1557f.

25 Fraenkel 1950, 3, 374 zu Aischylos: *Agamemnon* 1557f.

26 Aischylos: *Agamemnon* 1217–1219.

Seht ihr diese Jungen, die nahe dem Haus sitzen,  
Gestalten (*morphómata*) von Träumen ähnlich?  
Knaben, ermordet ...<sup>27</sup>

Dass auch an dieser Stelle *μόρφωμα* (*mórphoma*) austauschbar mit *μορφή* (*morphé*) verwendet ist, wird durch eine gleichbedeutende Formulierung im aischyleischen Prometheus bestätigt:<sup>28</sup> *ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι* (*oneirá-ton alínkioi morpháisi*).

Im dritten und letzten Stück der aischyleischen *Orestie* spricht die Göttin Athene zu den schrecklich aussehenden Erinyen:<sup>29</sup>

ύμᾱς δ' ὁμοίᾱς οὐδενὶ σπαρτῶν γένει,  
οὔτ' ἐν θεᾱσι πρὸς θεῶν ὀρωμένας  
οὔτ' οὔν βροτείοις ἐμπερεῖς μορφώμασιν.

Ihr, keiner Rasse von gezeugten Wesen ähnlich,  
weder unter den Göttinnen, die man bei den Göttern sieht,  
noch mit menschlichen Gestalten (*morphómata*) übereinstimmend.

Indem direkt anschließend Athene es als unschicklich von sich weist, die Rachegöttinnen wegen ihres Aussehens zu schmähen, unterscheidet sie sich von Apoll. Denn er hat die Erinyen aufgrund ihrer vielfältigen Gestalt (*πᾶς τρόπος* ... *μορφῆς*) beschimpft und auch deshalb seines delphischen Heiligtums verwiesen.<sup>30</sup> Ein Unterschied im Gebrauch von *μόρφωμα* (*mórphoma*) und *μορφή* (*morphé*) ist somit auch hier auszuschließen.

#### *Euripides und Platon*

In den folgenden Beispielen wird *μόρφωμα* (*mórphoma*) erstmalig bedeutungsmäßig, d. h. nicht bloß aus metrischen Gründen, in einer Weise verwendet, dass sich eine speziellere Bedeutung als diejenige des Grundwortes *μορφή* (*morphé*) ergibt.

412 v. Chr. brachte Euripides neben der *Andromeda*-Tragödie auch seine *Helena* auf die Bühne.<sup>31</sup> Grundlage des Stückes bildet eine Mythenversion, derzufolge Helena von Zeus nach Ägypten entrückt worden sei, so dass der Trojansche Krieg um ein bloßes Trugbild geführt wurde. Im Prolog gibt sich die

27 Fraenkel 1950, 3, 559, zu Aischylos: Agamemnon 1218: »[A] true description of the spirits of the dead, which were known to the living above all from their appearance in dreams.«

28 Prometheus 448. Die Frage der Autorschaft bzw. Echtheit des aischyleischen Prometheus spielt in der vorliegenden Fragestellung keine entscheidende Rolle.

29 Aischylos, Eumeniden 410–414.

30 Ebd., 192f.

31 TrGF Did C 15 Snell.

Hauptperson dem Publikum zu erkennen, indem sie zunächst ihre Abkunft in einer Version schildert, die in wichtigen Aspekten wohl von Euripides neugestaltet worden ist:<sup>32</sup>

ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνώνυμος  
 Σπάρτη, πατήρ δὲ Τυνδάρεως· ἔστιν δὲ δὴ  
 λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν  
 Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,  
 ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ  
 δίωγμα φεύγων, εἰ καφῆς οὔτος λόγος.

Ich aber habe ein nicht unbedeutendes Vaterland,  
 Sparta, mein Vater ist Tyndareos; es gibt nun  
 eine Kunde, derzufolge Zeus zu meiner Mutter  
 Leda flog, nachdem er die Erscheinungsform (*morphómata*) des  
 Schwanenvogels angenommen hatte,  
 welcher sich mit List einen Beischlaf herausholte, als er vor der  
 Verfolgung durch einen Adler floh, sofern diese Kunde zutrifft.

Nicht ohne Weiteres zu erklären ist, warum die »Erscheinungsform des Schwanenvogels« (κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος)<sup>33</sup> im Plural steht. Jedenfalls ist nicht an eine mehrfache Verwandlung des Zeus in die Schwanengestalt zu denken, da in Vers 20f. eine einmalige Handlung beschrieben wird. Der verwandelte Zeus nutzte seinen Adler als Komplizen und flüchtete sich, von ihm verfolgt, in Ledas Schoß. Zwar ist in einer lyrischen Chorpartie der euripideischen *Elektra* 484 im Zusammenhang mit dem Tod der einen Klytaimestra der Plural »Tode« (θανάτοις) überliefert. Diggles Nachweis, dass die Überlieferung dieser Stelle korrupt ist (Diggle 1994, 155–157), stützt sich jedoch unter anderem auf den Umstand, dass hier keine der beiden Voraussetzungen zutrifft, unter denen die attischen Tragiker nach seinen Beobachtungen einen Plural für den Singular einsetzten. Dafür müssten entweder weitere Plurale im selben Satz vorkommen oder aber eine Intensivierung und Steigerung beabsichtigt sein. Letzteres Phänomen beschreibt schon die wohl aus der frühen Kaiserzeit stammende Schrift über das Erhabene als Stilmittel.<sup>34</sup> Auf Vers 19 der *Helena* passt allerdings keine der beiden von Diggle formulierten Voraussetzungen. Und

32 Euripides: *Helena* 16–21. Zum Mythos vgl. Kannicht 1969, 2, 22–25.

33 Die Worte κύκνου ... ὄρνιθος wurden zusammengenommen von Kannicht 1969, 2, 25 z. St., wie offenbar schon von Samuel Musgrave bei Elmsley (1822, 161) zu Eur. Bacch. 1362 (entspricht nach heutiger Zählung Bacch. 1365). Dagegen verband Hermann (1837, 8) μορφώματ' ὄρνιθος miteinander. Die Übersetzung würde dann lauten: »die Vogelgestalt des Schwans«.

34 Ps. Longinos: Über das Erhabene 23,3.

auch um ein Abstraktum handelt es sich nicht.<sup>35</sup> Letztlich bleibt nur die Erklärung, die Barrett zu Euripides, *Hippolytos* II, für den – dort allerdings bei einem Abstraktum begegnenden – Plural παιδεύματα gab, der dort auf eine einzige Person (Hippolytos) zu beziehen ist: »The ›poetic‹ plural for singular is at once metrically convenient and stylistically elevated.« (Barrett 1964, 157)

Ein weiteres Mal benutzte Euripides die Wortbildung μόρφωμα (*mórfhoma*) in seiner zwischen 411 und 408 v. Chr. zur Aufführung gebrachten *Antiope*. Sie gebärt die Zwillingsöhne Amphion und Zethos. Amphion interessiert sich für Musik, Zethos für Jagd und Viehzucht. Und so nutzt Amphion zur Errichtung der Mauern Thebens die Musik, Zethos seine Körperkraft. Die Euripidestra- gödie thematisiert diesen Gegensatz zwischen einem aktivem und einem be- schaulichem Leben. So spricht Zethos zu seinem Bruder Amphion:<sup>36</sup>

ἀμελεῖς ὧν δεῖ σε ἐπιμελεῖσθαι·  
 ψυχῆς φύσιν ἄρα ὧδε γενναίαν ἄλαχών  
 γυναικομίμῳ διατρέπεις μορφώματι.

Die erste Zeile liefert unmetrisch bloß eine Inhaltsangabe: »Du kümmerst dich nicht um die Dinge, um die du dich kümmern mußt«; hieran schließen sich die beiden rekonstruierten Verse an: »[Denn] obgleich du eine so vortreffliche Natur deiner Seele [erlost hast,] / trittst du hervor mit einer die Frauen nach- ahmenden Erscheinungsform (*mórfhoma*).«

Das Euripides-Fragment ist größtenteils aus dem *Gorgias*-Dialog Platons (428/427–348/347 v. Chr.) hergestellt. Dort sagt der Gorgias-Schüler Kallikles:<sup>37</sup>

ἐγὼ δέ, ὦ Σώκρατες, πρὸς σέ ἐπιεικῶς ἔχω φιλικῶς· κινδυνεύω οὖν πεπον-  
 θέναι νῦν ὅπερ ὁ Ζῆθος πρὸς τὸν Ἀμφίωνα ὁ Ἐυριπίδου, οὐπερ ἐμνήσθην.  
 καὶ γὰρ ἐμοὶ τοιαῦτ' ἅττα ἐπέρχεται πρὸς σέ λέγειν, οἷάπερ ἐκεῖνος πρὸς  
 τὸν ἀδελφόν, ὅτι· ἀμελεῖς, ὦ Σώκρατες, ὧν δεῖ σε ἐπιμελεῖσθαι, καὶ φύσιν  
 ψυχῆς ὧδε γενναίαν μεираκιῶδει τινὶ διατρέπεις μορφώματι, ...

35 Vgl. Kühner/Gerth 1898, I, 16: »Die lyrischen und tragischen Dichter gebrauchen die Pluralform der Abstrakta besonders von Empfindungen, Gefühlen, Leidenschaften, Entschlüssen«. Daher greift auch nicht die für den Plural in Euripides, *Helena* 19, von Wecklein (1907, 21) herangezogene Parallele in Euripides, *Orest* 1053. Dort steht näm- lich das pluralische Abstraktum κέδρου τεχνάσματα als Apposition zu dem zuvor mit μνημα ... ἔν umschriebenen Holzsaarg.

36 Euripides fr. 185, ed. Kannicht 1969.

37 Platon: *Gorgias* 485e.

Übersetzung aus Dalfen (2004, 57):

Ich bin dir gegenüber ziemlich freundschaftlich eingestellt, Sokrates. Es scheint mir nun so zu gehen wie dem Zethos des Euripides gegenüber dem Amphion, den ich erwähnt habe. Denn auch mich überkommt es, zu dir etwas Ähnliches zu sagen wie jener zu seinem Bruder, nämlich: »Sokrates, du vernachlässigst das, worum du dich kümmern solltest, und entstellst eine so edle seelische Naturanlage durch eine kindliche<sup>38</sup> Gestalt<sup>39</sup>...«

Weder die Rekonstruktion des Euripides-Fragments noch der Platon-Text können völlige Sicherheit beanspruchen. Dennoch lassen sich wichtige Feststellungen über die Verwendung von *μόρφωμα* (*mórfhoma*) treffen.

Sowohl im Euripides-Fragment als auch in der Platon-Stelle ergibt sich ein Kontrast zwischen der natürlichen Anlage der Seele und einem hiervon abweichenden, beidemale mit Verachtung betrachteten *μόρφωμα* (*mórfhoma*). Dieses *μόρφωμα* (*mórfhoma*) betrifft in dem Fragment der euripideischen *Antiope* natürlich die äußerliche Gestalt,<sup>40</sup> dürfte aber weitere unmännliche Aspekte von Amphions Lebensführung mit einschließen. Im platonischen Zusammenhang bezieht sich *μόρφωμα* (*mórfhoma*) auf das kindische Verhalten des Sokrates, ohne dass ein Bezug auf das Aussehen verdeutlicht würde.<sup>41</sup>

Zieht man zu diesen beiden Stellen noch die euripideische *Helena* hinzu, lässt sich eine Zuspitzung der Bedeutung von *μόρφωμα* (*mórfhoma*) wahrnehmen, die sich vom äschyleischen Wortgebrauch, der keine signifikante Differenz zu *μορφή* (*morphé*) an den Tag legt, deutlich unterscheidet. Euripides und Platon verwenden das Wort *μόρφωμα* (*mórfhoma*), wenn sie auf ein unerwartetes und von einer vorliegenden Grundkonstitution oder Ausgangslage abweichendes Ergebnis der Gestaltung, geradezu einer Verwandlung, hinweisen. So ist die Schwanengestalt eine überraschende, zur Täuschung gewählte Verkleidung des Zeus, und Amphions weibischer Habitus steht ebenso im Widerstreit zu seiner vortrefflichen Seelennatur wie das kindische Betragen des Sokrates mit seiner guten Veranlagung. Die Abweichungen, die diese *μορφώματα* (*morphómata*)

38 Dalfen (2004, 339) weist auf die Möglichkeit einer negativen Konnotation des Adjektivs *μειρακιώδες* hin und erklärt eine Wiedergabe mit »kindisch« für gleichermaßen passend zum Inhalt und Ton dieser Stelle.

39 Ebd.: »Das Substantiv *mórfhoma* bezeichnet das Ergebnis des Bildens und Gestaltens.«

40 Vgl. Euripides fr. 199, ed. Kannicht 1969, ebenfalls aus der »Antiope«, wahrscheinlich aus Amphions Entgegnung gegen die Vorwürfe des Zethos (Übersetzung von Dalfen 2004, 340): »Du hattest nicht Recht damit, dass du meine Schwäche und das Weibliche meine Körpers getadelt hast.«

41 Vgl. auch ebd.: »Da Kallikles dem Sokrates kaum eine schwächliche und »weibliche« körperliche Bildung vorhalten konnte, muss *mórfhoma* wohl auf die »intellektuelle Bildung und Gestaltung« zielen.«

zur jeweiligen Ausgangssituation aufweisen, können durch Absicht, wie bei Zeus, durch Neigung, wie bei Amphion, oder auch – wie Kallikles es bei Sokrates wahrzunehmen glaubt –, durch die nicht erfolgte innere Entwicklung zum Erwachsenen verursacht werden.

## 2.2 Epikur bei Sextus Empiricus – Aelian

Sextus Empiricus, ein den erkenntnistheoretischen Skeptizismus propagierender Autor des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, bestritt auch den Wahrheitsanspruch der Definitionen des Menschen und kritisierte dabei die epikureische Definition des Menschen:<sup>42</sup>

οἱ δὲ περὶ τὸν Ἐπίκουρον καὶ δεικτικῶς ᾠήθησαν δύνασθαι τὴν ἐπίνοιαν τοῦ ἀνθρώπου παρίσταςθαι, λέγοντες· ἄνθρωπος ἔστι τοιοῦτον ἰ μὲρ μὲρ μετ' ἐμψυχίας. οὐκ ἔγνωσαν δ' ὅτι εἰ τὸ δεικνύμενον ἔστιν ἄνθρωπος, τὸ μὴ δεικνύμενον οὐκ ἔστιν ἄνθρωπος.

Die Epikureer glaubten auch durch Anzeigen die Vorstellung vom Menschen aufzuweisen, indem sie sagten: »Ein Mensch ist eine so und so beschaffene Ausformung (*mórphoma*) mit Beseelung.« Sie erkannten aber nicht, dass, wenn das Angezeigte ein Mensch ist, das nicht Angezeigte kein Mensch ist.

Sextus kritisiert also an der epikureischen Menschendefinition, dass sie sich allein auf diejenigen Exemplare beziehe, auf die man zeige. Eigentlich geht es in dieser epikureische Definition<sup>43</sup> aber um die konkrete und sinnfällige Ausformung aus den sich im leeren Raum bewegenden, unsichtbaren Atomen.

In Useners postum edierten *Glossarium Epicureum* (Usener 1977, 446) finden sich zahlreiche Belege für den gängigen Begriff μορφή (*morphé*), unter anderem auch im Zusammenhang mit der menschlichen Gestalt von Göttern. Man darf daher vermuten, dass die von Sextus Empiricus kritisierte epikureische Menschendefinition die Wortbildung μόρφωμα (*mórphoma*), also nicht einfach μορφή (*morphé*), mit Absicht verwendet hat, um den Aspekt der sinnfälligen Konkretisierung hervorzuheben. Auch an dieser wichtigen Stelle hat μόρφωμα (*mórphoma*) also, wie bei Euripides und Platon, die speziellere Bedeutung.

42 Sextus Empiricus: *Adversus Mathematicos* VII 267. Vgl. seine Pyrrhoneischen Hypotyposes II 25: ὁ δ' Ἐπίκουρος φησὶν ἄνθρωπον εἶναι τὸ τοιοῦτον ἰ μὲρ μὲρ μετ' ἐμψυχίας. καὶ κατὰ τοῦτον δέ, ἐπεὶ ὁ ἄνθρωπος δείξει ἐμφανίζεται, ὁ μὴ δεικνύμενος οὐκ ἔστιν ἄνθρωπος. Übersetzt von Annas/Barnes 1994, 74: »Epicurus says that a human being is a figure of *that* sort, together with vitality. So, according to him, since humans are shown by pointing, anyone who is not being pointed at is not a human.«

43 Epic. fr. 310, ed. Usener 1977. Nicht aufgenommen in Arrighetti 1974.

Ungefähr eine Generation nach Sextus Empiricus kompilierte Claudius Aelianus seine Sammlung *Über die Eigenart der Tiere* und schrieb dort über das Chamäleon:<sup>44</sup>

Χαμαιλέων τὸ ζῷον ἐς μίαν χροᾶν οὐ πέφυκεν οὔτε ὀραῖσθαι οὔτε γνωρίζεσθαι, κλέπτει δὲ ἑαυτὸν πλανῶν τε ἅμα καὶ παρατρέπων τὴν τῶν ὀρώντων ὄψιν. εἰ γὰρ περιτύχοις μέλανι τὸ εἶδος, ὃ δὲ ἐξέτρεψε τὸ μῶρφωμα ἐς χλωρότητα, ὥσπερ οὖν μεταμφιεσάμενος· εἶτα μέντοι ἀλλοῖος ἐφάνη γλαυκότητα ὑποδύς, καθάπερ προσωπεῖον ἕτερον ἢ στολὴν ὑποκριτῆς ἄλλην. ἐπεὶ τοίνυν ταῦθ' οὕτως ἔχει, φαίη τις ἂν καὶ τὴν φύσιν μὴ καθέψουσαν μηδὲ ἐπιχρίουσαν φαρμάκοις, ὥσπερ οὖν ἡ Μήδειάν τινα ἢ Κίρκην, καὶ ἐκείνην φαρμακίδα εἶναι.

Das Chamäleon lässt sich von Natur aus nicht in einer einzigen Farbe sehen und erkennen, sondern es stiehlt sich selbst hinweg, indem es das Auge der Betrachter gleichermaßen in die Irre führt und ablenkt. Denn wenn man einem von schwarzem Aussehen begegnet, dann verwandelt es sein Erscheinungsbild (*mórfhoma*) ins Grüne, als ob es seine Kleidung wechselte; später freilich zeigt es sich anderen in grauem Gewand, wie ein Schauspieler mit einer anderen Maske oder einem anderen Kostüm. Da sich das nun so verhält, könnte man behaupten, dass auch die Natur, ohne jemanden einzukochen und ohne mit Salben einzureiben, wie eine Medea oder Kirke, ebenfalls eine Zauberin ist.

Mit dem grünen Erscheinungsbild des Chamäleon bezeichnet *μῶρφωμα* (*mórfhoma*) die momentane, vorübergehende Konkretisierung einer Grundanlage mit vielfältigem Potential.

Die in diesem Abschnitt betrachteten Zeugnisse belegen, dass die zuerst bei Euripides und Platon erkennbare spezielle Verwendung des Begriffs im Sinne der augenfälligen Konkretisierung einer potentiellen Möglichkeit in nachklassischer griechischer Prosa weiteren Bestand hatte, und zwar nicht nur in der anspruchslosen Buntschriftstellerei eines Älian, sondern auch in der nach Präzision strebenden Ausdrucksweise der Philosophie.

### 2.3 Spätantike heidnische Philosophie

Die Bedeutung, die die spezifische Verwendung von *μῶρφωμα* (*mórfhoma*) in der nachklassischen griechischen Philosophie erlangt hat, erweist sich an zwei spätantiken Autoren.

Der Neuplatoniker Syrianos († ca. 437) gebraucht in seinem Kommentar zur aristotelischen Metaphysik den Begriff *μῶρφωμα* (*mórfhoma*) im Rahmen einer Erörterung, ob und wie man von Dingen, die sich aufgrund ihrer Vollkom-

44 Aelian: De natura animalium II 14.



menheit nur denken und nicht wahrnehmen lassen, anhand des Wahrgenommenen eine konkretere Vorstellung erlangen kann.<sup>45</sup>

τὸ γοῦν εἶδος τὸ Ἐωκράτους ἀναμαζάμενός τις εἰ μὲν, οἷον ἐκ τοῦ αἰσθητοῦ Ἐωκράτους ἐδέξατο, διαφυλάττοι τῇ φαντασίᾳ, μᾶλλον ἂν αὐτοῦ τυγχάνοι τῆς γνώσεως· εἰ δὲ ἐπὶ τὸ εὐπρεπέστερον μεταρρυθμίζειν αὐτὸ θελήσειε, πᾶν μᾶλλον ἂν ἢ τὸ Ἐωκράτους εἶδος παρ' ἑαυτῶ θεωρήσειεν. ἐπὶ δὲ τῶν ἴσων καὶ ὁμοίων ἀριθμῶν καὶ σχημάτων οὐ ταῦτόν τοῦτο πεπόνθαμεν, ἀλλ' ὅσως ἂν ἐπὶ τὸ ἀκριβέστερον καὶ τελειότερον αὐτὰ περιάγωμεν, τοσοῦτω μᾶλλον ἐγγυτέρω τοῦ ἀμεροῦς αὐτῶν εἶδους ἐρχόμενα σαφέστερα ἡμῖν καὶ εὐγνωστότερα γίγνεται. ὅλως δὲ ἀναμιμνήσκεσθαι μὲν ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν συγχωρητέον ἡμῖν τὴν διάνοιαν, μὴ μὲν δὲ ἀπ' αὐτῶν εἰσεδέχεσθαι μὴ οὐδὲ θεμιτὸν ἢ λέγειν· ἄχρι γὰρ φαντασίας χωρεῖν δύναται τὰ δι' αἰσθήσεως εἰς ἡμᾶς εἶδη παραπεμπόμενα, ἃ δὴ καὶ ἐν αὐτῇ τῇ φαντασίᾳ ἄτομα μένειν ἐθέλει καὶ τοιαῦτα οἷα εἰσελήλυθεν· ὅταν δὲ ἡ ἔννοια λοιπὸν ἀπὸ τούτων ἐπὶ τὸ καθόλου καὶ ἐπὶ τὰ τῶ ἀκριβεῖ λόγῳ θεωρητὰ μεταβαίῃ, δὴλη ἐστὶ τὰ ἑαυτῆς ἐπισκεπτομένη.

Einer der sich die Gestalt (*eidōs*) des Sokrates eingepägt hat, wenn der sie nun, wie er sie vom wahrnehmbaren Sokrates mitbekommen hatte, genauso in seinem Wahrnehmungsbild (*phantasia*) bewahrte, dann würde er die Erkenntnis von ihm wohl besser erlangen; sollte er sie aber zum Gefälligeren hin umformen, würde er bei sich selbst geistig alles andere als die Gestalt des Sokrates wahrnehmen. Bei den gleichen und ähnlichen Zahlen und Figuren hingegen machen wir nicht eben dieselbe Erfahrung, sondern je mehr wir sie zum Präziseren und Vollkommeneren hin und her wenden, desto deutlicher und desto besser erkennbar werden sie, indem sie sich an ihre ungeteilte Gestalt annähern. Wenn man alles zusammennimmt, dann muss man uns zugeben, dass das Denken (*diánoia*) zwar sich von den wahrnehmbaren Dingen (*aisthetá*) ausgehend rückerinnert; dass es aber eine von diesen ausgehende konkrete Ausformung (*mórphoma*) in sich aufnähme, darf man ganz und gar nicht behaupten. Denn bis zum Wahrnehmungsbild können die Gestalten vordringen, die durch die Wahrnehmung in uns geleitet werden, die ja auch in dem Wahrnehmungsbild selbst unabspaltbar (*átoma*) bleiben wollen und von der Art, wie sie eingedrungen sind; wenn aber die innere Vorstellung (*énnoia*) im Weiteren von diesen (Gestalten) zum Allgemeinen und zu den durch den präzisen Logos geistig wahrnehmbaren Dingen übergeht, ist es klar, dass sie ihre eigenen (Vorstellungen) betrachtet.

Grundlage dieser Überlegungen ist die bei den Neuplatonikern geltende strikte Trennung zwischen den sinnfälligen Dingen in unserer wahrnehmbaren Welt, deren Perfektion, Vollkommenheit und Schönheit zu wünschen übrig lässt, und den im Denken wahrnehmbaren Dingen, die hingegen perfekt, vollkommen und schön sind. In diesem Zusammenhang bezeichnet *μὴ μὲν* (*mórphoma*)

45 Syrianus: In Aristotelis metaphysica, ed. W. Kroll (Commentaria in Aristotelem Graeca, VI 1, 95,38–96,12).

die mit allen ihren Mängeln konkret wahrgenommene Gestalt. Da diese konkrete Ausgestaltung von den im Denken zugrundeliegenden Idealgestalten scharf zu trennen ist, scheint Syrian die Wortbildung μόρφωμα (*mórfhoma*) in vollem Bewusstsein der damit einhergehenden Ausdrucksnuance zu verwenden.

Die bisher betrachteten philosophischen Zeugnisse sollten uns freilich nicht dazu verführen, die spezielle Bedeutung von μόρφωμα (*mórfhoma*), sowie sie in der Philosophie genutzt wird, auf das Gebiet der Erkenntnistheorie einzugrenzen. Proklos (412–485 n. Chr.), dessen Zeugnis diese Untersuchung abschließen soll, folgte Syrian in der Leitung der Athener Neuplatoniker-Schule. In seinem *Timaios*-Kommentar heißt es:<sup>46</sup>

κατείδε γάρ, ὅτι πᾶς δημιουργός ἢ ἔξωθεν λαμβάνει τὸ παράδειγμα ὧν δημιουργεῖ, ἢ αὐτὸς αὐτὸ τίκτει ἀφ' ἑαυτοῦ· ὡς περ καὶ τῶν ἐνταῦθα δημιουργῶν οἱ μὲν ἄλλα μιμήσασθαι ἀκριβῶς δύνανται, οἱ δὲ αὐτοὶ δύναμιν ἀναπλαστικὴν ἔχουσι μορφωμάτων θαυμαστῶν (καὶ) ἔργων ἀναγκαίων πρὸς τὰς χρεῖας, ὡς ὁ πρῶτος ναῦν ποιήσας τὸ παράδειγμα τῆς νεῶς ἐν ἑαυτῷ ἀνέπλασε φανταστικῶς.

Er [Platon] sah nämlich, dass ein jeder Schöpfer entweder von außen das Modell dessen nimmt, das er erschafft, oder er es selbst aus sich heraus gebiert; so wie auch bei den hiesigen Handwerkern die einen andere Dinge präzise nachahmen können, die anderen aber selbst eine Fähigkeit zur Ausformung von wunderbaren Konkretisierungen (*morphómata*) [und] von Werken besitzen, welche für die Bedürfnisse notwendig sind, so wie der erste Konstrukteur eines Schiffes das Modell des Schiffs in sich selbst wahrnehmungsmäßig ausgeformt hat.

An dieser Stelle bezeichnet μόρφωμα (*mórfhoma*), genauer als es der Begriff μορφή (*morphé*) hätte leisten können,<sup>47</sup> das sichtbare Resultat einer schöpferi-

46 Proclus: In Platonis Timaeum III (I, 320, 3–10).

47 Es bleibt allerdings festzuhalten, dass μόρφωμα (*mórfhoma*) neben dieser speziellen Bedeutung in der gesamten Gräzität auch unspezifisch und austauschbar mit μορφή (*morphé*) verwendet worden ist. So erscheint das Wort als einer von mehreren variierenden Ausdrücken für »Gestalten« bei demselben Proklos, In Platonis rempublicam (II, 327, 28–328, II): καὶ γὰρ αἱ φαντασίαι ποικίλας περὶ τὸ πνεῦμα παρέχονται τοῦτο μορφὰς συνεξαλλαττόμενον αὐταῖς καὶ συνδιατιθέμενον ἢ πῶς οἴομεθα καὶ ἐν τοῖς φάσμασιν πολλάκις ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ διαστήματι τὸ αὐτὸ φαίνεσθαι πολύμορφον καὶ φωνὰς ἐκπέμπειν οἰκείας τοῖς σχήμασιν τοῖς φανταζομένοις, ἢ ὑπὸ τῆς φαντασίας μετασχηματιζόμενον ἕκαστον καὶ τοῖς μορφώμασιν οἰκείως συμπεγγόμενον; οὐδὲν οὖν ἀπεικός δήπουθέν ἐστιν, καὶ τῶν ψυχῶν τὰ ὑλικά περιβλήματα σφῆζειν τὸν τύπον τοῦ ἔμπροσθεν βίου, καὶ κατὰ τοῦτον οἷον ἐκκινασθέντες ἐν αὐτοῖς τῷ θεωμένῳ δηλοῦν, ἀφ' οἷων ἦκουσι ζῶν. (»Denn auch die Wahrnehmungsbilder liefern um dieses Pneuma herum vielfältige Gestalten [*morphai*], mit denen zusammen es sich verändert und disponiert; oder [wenn das nicht zuträfe], wie sollten wir glauben, dass auch bei den

schen Kreativität und Vorstellungskraft. Dass das Nomen auch dieses Bedeutungspotential zur Bezeichnung einer gestalterischen Umsetzung ins Konkrete aufweist, wird durch die Nutzung des Verbum  $\mu\omicron\rho\phi\acute{o}\omega$  (*morphóo*) bei Himerios bestätigt.<sup>48</sup>

### Abschluss

Das Kölner Forschungskolleg verbindet mit dem Begriff »Morphomata« eine neue Betrachtungsweise, die den Geisteswissenschaften ein wichtiges, sowohl diachron als auch synchron bestehendes Phänomen sichtbar machen soll: die noch nicht genügend betrachtete Tatsache, dass im Spannungsfeld zwischen abstraktem kulturellem Wissen und seiner konkreten Medialisierung bestimmte, wahrnehmbare Ausformungen geprägt werden, die zum Teil über lange Zeitperioden hinweg wirksam bleiben. Im Blickfeld dessen, was in dem Kolleg unter dem griechischen Oberbegriff *morphómata* behandelt wird, steht also die Untersuchung, wie die Konstitution und Weitergabe von Wissen und Wissenssystemen erfolgt bzw. wie diejenigen Formen und Anordnungen sich überhaupt erst ergeben und festigen, durch die eine Wissensordnung entsteht und tradierbar wird. Dabei können bestimmte, oft aus bloßem Mutwillen oder Zufall erfolgte Ausformungen und Konkretisierungen, wenn sie erst einmal entstanden sind, Wirksamkeit und Kontinuität auch in Bereichen entfalten, wo man dies nicht erwarten würde. Solche Kontingenzphänomene gehören zum Untersuchungsgebiet des Kollegs.

Da es sich bei den Perspektiven, die das *Morphomata*-Kolleg in die geisteswissenschaftlichen Forschung einzubringen sucht, um etwas Neues handelt, kann man nicht erwarten, dass der antike Begriff  $\mu\omicron\rho\phi\omega\mu\alpha$  (*mórphoma*) dem modernen Konzept in allen Belangen entsprochen und sie zum Ausdruck gebracht hätte. Gleichwohl bestätigt unsere Untersuchung des antiken Begriffs zum einen, dass  $\mu\omicron\rho\phi\omega\mu\alpha$  (*mórphoma*) eine spezielle, von  $\mu\omicron\rho\phi\acute{\eta}$  (*morphé*) zu unterscheidende Verwendung zukam. Zum anderen zeigt sich bei der Betrachtung der Einzelstellen, dass dieser spezifische Gebrauch von  $\mu\omicron\rho\phi\omega\mu\alpha$  (*mórphoma*), gerade in den nach hoher Präzision des sprachlichen Ausdrucks trach-

Erscheinungen häufig in kurzem Zeitabstand dasselbe in vielfältiger Gestalt [*polymorphon*] erscheint und Laute von sich gibt, die zu den sichtbar gemachten Figuren [*schémata*] passen, bzw. dass eine jede [Erscheinung] durch das Wahrnehmungsbild umgewandelt wird und zugleich auf die Erscheinungsbilder [*morphómata*] passend klingt? Also ist es keinesweg unwahrscheinlich, dass auch die stofflichen Umhüllungen der Seelen den Abdruck des verflochtenen Lebens bewahren, und in ihnen diesem gleichsam schattenrißhaften Abdruck gemäß dem Betrachter offenbaren, von was für Lebewesen sie herkommen.«)

48 Himerios Or. 13,1. Behandelt im Beitrag von Dietrich Boschung.

tenden philosophischen Texten, in den Bereich gehört, der auch im Mittelpunkt der *Morphomata*-Forschung steht: in den Bereich des konkret Wahrnehmbaren, Unvollkommenen und Kontingenten unserer Sinnenwelt, im Unterschied zur Sphäre der nur im Geiste denkbaren, vollkommenen und idealen Vorstellungen. Zudem kommt heraus, dass *μόρφωμα* (*mórfhoma*), ebenso wie das zugehörige Verb, auch im Zusammenhang mit der konkreten gestalterischen Umsetzung einer schöpferischen Idee gebraucht worden ist.

Der antike Begriff *μόρφωμα* (*mórfhoma*) war kein häufiges Wort, und er hat mit Sicherheit nicht im Mittelpunkt philosophischer oder ästhetischer Theorien und Betrachtungsweisen gestanden. Dies bleibt nun den heutigen *Morphomata*-Forschern überlassen. Ihnen wird aber ein Ansporn sein, dass der *Morphomata*-Begriff in seiner antiken Spezialverwendung, wie sich gezeigt hat, die sinnfällige Konkretheit der Ausformung abstrakter Vorstellungen bezeichnet und somit bereits das Gebiet namhaft macht, auf das sich die Intentionen des Kollegs richten.

#### Literaturverzeichnis

- Annas, Julia/Barnes, Jonathan (1994): Sextus Empiricus. Outlines of Scepticism (translated). Cambridge 1994.
- Arrighetti, Graziano (²1973): Epicuro. Opere. Torino ²1994.
- Barrett, W. S. (1964): Euripides Hippolytos. Edited with introduction and commentary. Oxford 1964.
- Boisacq, Émile (³1938): Dictionnaire de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes. Heidelberg/Paris ³1938.
- Chantraine, Pierre (1968): Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Paris 1968.
- Dalfen, Joachim (2004): Platon Gorgias. Übersetzung und Kommentar. Platon Werke VI 3. Göttingen 2004.
- Diggle, James (1994): Euripidea. Collected Essays. Oxford 1994.
- Elmsley, Peter (²1822): Euripidis Bacchae. Lipsiae ²1822.
- Ernout, Alfred/Meillet, Alfred (⁴1959): Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots. Paris ⁴1959.
- Fraenkel, Eduard (1950): Aeschylus. Agamemnon. Ed. with a commentary. 3 Bde. Oxford 1950.
- Frazer, James G. (1898): Pausanias' Description of Greece translated with a commentary. Vol. III. Commentary on books II–IV. London 1898.
- Frisk, Hjalmar (1970): Griechisches etymologisches Wörterbuch. Band II. Heidelberg 1970.
- Gabarrou, François (1921): Le Latin d'Arnobé. Paris 1970.

- Goetz, Georg (1892): *Hermeneumata Pseudodositheana, accedunt Hermeneumata medico-botanica vetustiora = graecolatinae = Corpus Glossariorum Latinorum III*. Leipzig 1892.
- /Gundermann, Gotthold (1888): *Glossae latinograecae et graecolatinae = Corpus Glossariorum Latinorum II*. Leipzig 1892.
- Hermann, Gottfried (1837): *Euripides Tragoediae. Voluminis II. pars I. Helena*. Leipzig 1837.
- Hitzig, Hermann/Blümner, Hugo (1899): *Des Pausanias Beschreibung von Griechenland. 2. Halbband*. Leipzig 1899.
- Kühner, Raphael (1892): *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Teil I. Elementar- und Formenlehre, neu bearb. v. Friedrich Blass. Bd. II*. Hannover/Leipzig 1892.
- Kumaniecki, Kazimierz Felix (1935): *De elocutionis Aeschyleae natura = Archiwum Filologiczne 12*. Krakau 1935.
- Lampe, G. W. H. (1961): *A patristic Greek lexicon*. Oxford 1961.
- Leumann, Manu (1977): *Lateinische Laut- und Formenlehre = Leumann/Hofmann/Szantyr, Lateinische Grammatik 1. Bd. = Handbuch der Altertumswissenschaft 2. Abt. 1. Bd.* München 1977.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert: *A Greek-English Lexicon. A new edition, rev. by Henry Stuart Jones a. Roderick McKenzie*. Oxford 1940 (unter der Sigle: LSJ).
- *Greek-English Lexicon. Revised Supplement ed. by P. G. W. Glare with the assistance of A. A. Thompson*. Oxford 1996 (unter der Sigle: LSJ Suppl.).
- Mayrhofer, Manfred (1963): *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. Bd. II*. Heidelberg 1963, 452–454.
- (1996): *Etymologisches Wörterbuch des Altindischen. Bd. II*. Heidelberg 1996.
- Montanari, Franco (1995): *Vocabolario della lingua greca*. Torino 1995.
- Monteil, Pierre (1964): *Beau et laid en latin. Étude de vocabulaire*. Paris 1964.
- Musti, Domenico/Torelli, Mario (1991): *Pausania. Guida della Grecia. Libri III. La Laconia. Testo e traduzione D. Musti, commento a c. di D. Musti e M. Torelli*. Milano 1991.
- Oxford Latin Dictionary. Ed. by P. G. W. Glare. Oxford 1982 (unter der Sigle: OLD).
- Papanastassiou, Geogres C. (1994): *Compléments au Dictionnaire Étymologique du Grec Ancien de Pierre Chantraine. Théssalonique 1994*.
- Pape, W. (1880): *Griechisch-deutsches Handwörterbuch*. Bearb. v. Max Sengebusch. Braunschweig 1880.
- Passow, Franz (1852): *Handwörterbuch der griechischen Sprache. Neubearb. v. Valentin Christ, Fridrich Rost u. Friedrich Palm. Bd. II*. Leipzig 1852.
- Thesaurus linguae Latinae*. Bd. Iff. Leipzig 1900ff. (unter der Sigle: ThLL).
- Thumb, Albert (1959): *Handbuch der griechischen Dialekte. 2. Teil. Zweite erw. Aufl. v. Anton Scherer*. Heidelberg 1959.
- Usener, Hermann (1977): *Glossarium Epicureum. Edendum curaverunt Marchello Gigante et Wolfgang Schmid*. Roma 1977.
- Walde, Alois (1938): *Lateinisches etymologisches Wörterbuch. 3. neubearb. Aufl. v. Jean Baptiste Hofmann, Bd. I*. Heidelberg 1938.
- Wecklein, Nicolaus (1907): *Euripides Helena mit erklärenden Anmerkungen*. Leipzig/Berlin 1907.



## **II. Theoretische Rahmungen**





Hans Ulrich Gumbrecht

## Wozu *Morphomata*?

### Über die historischen Bedingungen und epistemologischen Möglichkeiten der Frage nach verkörperter Form<sup>1</sup>

Vor mehr als 30 Jahren hatte ich als sehr junger Professor die Gelegenheit, die Gründung des ersten geisteswissenschaftlichen Sonderforschungsbereichs an der Ruhr-Universität Bochum mitzuerleben; in sehr untergeordneter Position war ich sogar an dieser Gründung beteiligt. Man kann sich den Kontrast zwischen dem seinerzeit eigenartig etatistischen und hierarchischen Gebaren des Ministeriums und dem scharfen Konkurrenzkampf zwischen den deutschen Universitäten heute nicht drastischer und – ich möchte hinzufügen – auch gar nicht komischer vorstellen. Damals kam die Initiative selbstverständlich vom Staat: Die deutsche Forschungsgemeinschaft sei an die Ruhr-Universität Bochum herangetreten, und es sei natürlich ein Experiment, sagte voller Stolz der Bochumer Rektor Ibsen und fügte sofort hinzu, die Ruhr-Universität Bochum fühle sich enorm geehrt. Dann kam es zu einer Interpretation, um die Frage zu beantworten, welche sich unmittelbar aufdrängte: Warum denn ausgerechnet Bochum? Der Rektor jedenfalls wunderte sich darüber, dass Bochum den Zuschlag bekommen hatte. Die Antwort war sehr bescheiden: Es müsse wohl daran liegen, dass Bochum die erste Universitätsgründung nach dem Zweiten Weltkrieg gewesen sei und somit ein gewisses Anrecht auf Vorzugsbehandlung habe. Was die Auswahl des Themas anging, so gab es keinen Druck der Innovation; das Thema, das wir wählten, war vielmehr vorauszusehen: »Wissen und Gesellschaft im 19. Jahrhundert«. Es war in den späten 1970er Jahre, dass man unter dem Eindruck des Buchs von Berger und Luckmann – *Soziale Konstruktion der Wirklichkeit* – überall eben solche »soziale Konstruktionen« entdeckte. Es musste aber Wissenssoziologie sein – etwas anderes konnte man gar nicht denken. Und dann weiß man ja, dass das jeweils vorausgehende Jahrhundert, also im 20. Jahrhundert das 19., immer das Lieblingsjahrhundert der Historiker ist. Es konnte folglich kein anderes Thema sein als »Wissen und Gesellschaft im 19. Jahrhundert«. So war das damals.

Und im Kontrast – wie sieht es heute aus? Erstens müssen heute die deutschen Universitäten wahrhaft nicht mehr durch einen Kuss der Forschungs-

1 Überarbeitetes Transkript des Festvortrags vom 1. Dezember 2009 anlässlich des Eröffnungskongresses *Pretest Morphomata* an der Universität zu Köln. Die vorliegende Fassung ist von Christine Thewes transkribiert, von Jan Söffner und Günter Blamberger durchgesehen und vom Verfasser autorisiert.

gemeinschaft aus einem ›Dornröschenschlaf‹ geweckt werden, sie sind längst zu einer dauernden und permanenten Konkurrenzsituation agitiert. Manchmal habe ich den Eindruck, dass das Versprechen der »permanenten Revolution« von Trotzki durch die deutschen Bundes- und Landesministerien in der permanenten Reform der deutschen Universität bis zum bitteren Ende seine finale Realisierung gefunden hat. Als gelassener Kalifornier ist man daher immer schon ganz nervös, wenn man ins akademische Deutschland kommt. Zweitens: Die staatlichen Instanzen von heute wären wohl nicht mehr wie 1979 verärgert, wenn irgendeine Universität je beschlösse, an irgendeinem Wettbewerb nicht teilzunehmen; aber heute nehmen alle Universitäten beständig an allen Wettbewerben teil. Was schließlich drittens die Wahl des Themas angeht, so ist auch diese heute ganz anders als 1978/79: Gegenwärtig hat man in Deutschland oft den Eindruck, dass der Markt an interessanten Themen und auch der Markt an interessanten Fellows leer gefegt ist, weil so viel Geld in die Geisteswissenschaften gepumpt worden ist. Lassen Sie mich dazu zwei Eindrücke aus München wiedergeben. Vor einem Gespräch mit der Münchner Magnifizenz bedeutete man mir einmal, der Rektor sei melancholisch. »Aber warum?«, fragte ich, »München ist doch die erste Exzellenzuniversität.« »Ja, aber«, war die Antwort, »Sie wissen doch, wenn man in der ersten Runde erfolgreich war, dann ist das Scheitern in der zweiten Runde besonders bedrohlich.« Neulich hörte ich von einem deutschen Kollegen: »Wir haben jetzt so viel Geld für Forschung über die Frühe Neuzeit – hätten Sie ein Thema für uns?« Es hat den Anschein, dass früher, als ich noch jung war, die Geisteswissenschaftler über Themen geforscht haben, an denen sie leidenschaftlich interessiert waren, obwohl sich außerhalb der Universität niemand für die Themen erwärmen konnte. Das Letztere ist immer noch der Fall: Niemand ist an unseren Themen interessiert, aber manchmal hat es heute den Anschein, dass die Wissenschaftler über Themen forschen, an denen sie nicht einmal mehr selbst interessiert sind, und die sie alle nur auf sich nehmen, damit sie Geld ausgeben können. In einer Hinsicht allerdings hat sich seit den späten 1970er Jahren in Deutschland nichts verändert: Es handelt sich weiter um einen vom Staat ausgelobten Wettbewerb zwischen staatlichen Universitäten – private Universitäten dürfen nicht teilnehmen –, um staatliche Gelder, um deren Vergabe dann der Staat entscheidet, und das wirkt doch sehr tautologisch.

Noch in einem weiteren Punkt wird eine deutsche Tradition bewahrt, nämlich dadurch, dass eine Frage nicht gestellt wird, die ein Problematisierungspotential hätte: Das ist die Frage – und ich habe wirklich keine Antwort –, ob es eigentlich den Geisteswissenschaften gut tut, in Analogie zu den Naturwissenschaften, denen das gewiss gut tut, Verbundforschung zu betreiben. Ich denke, das ist eine Sache, über die man hier in Köln nachdenken sollte. Als Amerikaner würde ich noch einen Schritt weiter gehen: Man könnte sich auch die

Frage stellen, ob es den Geisteswissenschaften in Entsprechung zu den Naturwissenschaften gut tut, überhaupt von »Forschung« zu reden – denn was man in den Geisteswissenschaften Forschung nennt, hat mit Forschung in den Naturwissenschaften wenig gemein. So kam ich zu einer grundlegenden Skepsis, ob es den Geisteswissenschaften gut tut, sich in der deutsch-russischen Tradition Wissenschaften zu nennen und sich dadurch in einen Analogiedruck mit den Naturwissenschaften zu setzen.

Ich weiß, dass man es in Deutschland gerne hat, wenn Redner kritisch sind – ich schreibe deshalb das Wort manchmal mit zwei »t«, so als käme ich aus der ehemaligen DDR, aber zuviel Kritik kann heute Abend nicht angebracht sein. Ich möchte ganz im Ernst die Frage stellen, ob das Thema, das Sie für dieses Internationale Forschungskolleg gewählt haben – *Morphomata. Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen* – heute *Cutting edge* ist; ob dieses Thema das Potential hat, Sie über sechs Jahre und vielleicht länger zu faszinieren und zu unterhalten. Denn es scheint mir eine der wesentlichen Gefahren geisteswissenschaftlicher Verbundforschung zu sein, dass sich nach einer gewissen Zeit kaum jemand noch wirklich für das Thema interessiert – das ist zum Beispiel dem Bochumer Sonderforschungsbereich damals passiert. Aber ist es nicht illegitim, so oberflächlich und mithin typisch amerikanisch nach dem *Cutting edge* zu fragen? Liegt darin nicht eine Aufweichung der Assoziation zwischen Wissenschaft und Wahrheit, eine Aufweichung, auf die man sich nicht einlassen sollte? Lassen Sie mich auf diese wie gesagt ernsthafte Frage drei ernsthafte Antworten geben. Ich denke erstens, dass in der Frage nach dem *Cutting edge* keine historische Relativierung des Wahrheitsanspruches liegt, der uns ja heute wieder mehr fasziniert als noch vor zehn oder gar 15 Jahren. Sie ruft lediglich die unbestreitbare Voraussetzung in Erinnerung, dass nicht alle Wahrheiten in jeder Gegenwart dieselbe Priorität haben. Daher ist Frage nach dem *Cutting edge* keine, die den Wahrheitsbegriff problematisiert, sondern eine, die nach Prioritäten bestimmter Wahrheitsbedürfnisse fragt. Zweitens meine ich, dass es unter dieser Voraussetzung nicht nur eine Möglichkeit, sondern eine moralische und politische Verpflichtung derer ist, die staatliche Gelder ausgeben, sich zu fragen, ob die »Forschung«, die sie betreiben, das Potential hat, auf prioritäre Fragen und Bedürfnisse nach Wahrheiten der Gegenwart zu antworten. Zu welchen Ergebnissen man auch immer kommen mag: Diese Frage *muss* gestellt werden können. Drittens und schließlich möchte ich behaupten, dass die Identifikation dessen, was hinter dem Gefühl eines *Cutting edge* steckt, dass diese symptomatologische Frage und die Produktion von Antworten auf diese Frage immer und im Gegensatz zu den Naturwissenschaften zu den zentralen laufenden Aufgaben der Geisteswissenschaft gehört. Doch dieser Versuch, nämlich in Bezug auf die eigene intellektuelle Gegenwart produktiv-reflexiv zu sein, gehört auch zu den am meisten vernachlässigten Aufgaben

der Geisteswissenschaften. Tatsächlich bin ich überzeugt, dass sich hinter dem Thema *Morphomata* eine starke Intuition verbirgt, welche, das will ich hinzufügen, vielleicht noch prägnanter herausgearbeitet werden kann.

Wie aber kann ich die Peinlichkeit vermeiden, das Thema heute Abend noch einmal neu zu erfinden – also quasi den Rhein in Köln zu entdecken – und Ihnen Noten zu geben? Ich denke, die einzige Möglichkeit, das ohne große Peinlichkeit zu tun, liegt darin, dass ich auf zwei Ebenen Distanz nehme, und zwar auf historischer und auf epistemologischer Ebene – beides kommt ja im Titel meines Vortrags vor. Ich werde auf historischer Ebene bewusst einen enorm langen Anlauf nehmen, um zu argumentieren und zu beweisen, dass *Morphomata* in der heutigen Gegenwart tatsächlich aus Gründen ein *Cutting-edge*-Thema ist. Außerdem werde ich – was schwieriger ist – auf epistemologischer Ebene versuchen, von einer Perspektive außerhalb der Geisteswissenschaften über ihre Besonderheiten zu sprechen. Diese beiden Perspektiven auf das Thema – die historische und die epistemologische – möchte ich in sieben Schritten entfalten. Ich werde mich im ersten Schritt fragen: Was ist epistemologisch gesehen spezifisch an der Konzeption *Morphomata*? Auf Englisch würde man sagen: »What makes the difference of this topic or how can it make a difference?« Ich werde zweitens kurz eine Unterscheidung vorstellen, mit der ich seit einigen Jahren arbeite und die in diese Identifikation der »difference« des Themas eingehen wird – das ist die Unterscheidung zwischen Sinn und Präsenz, zwischen Sinnkultur und Präsenzkultur, und ich werde in Andeutungen kommentieren, wie sich diese Differenz historisch artikuliert hat. Die Teile drei bis sechs konvergieren zu einem historischen Diskurs, einer historischen Narration: Ich beginne mit der Frühen Neuzeit, genauer mit der Reformation, um den Durchbruch der Sinnkultur zur Dominanz zu beschreiben. Eine erste Krise und anschließende Intensitätssteigerung dieser Dominanz der Sinndimension wird im vierten Teil in dem verortet, was man seit Koselleck in Deutschland »Sattelzeit« nennt. Ich assoziiere diese Zeit mit der Emergenz des Beobachters zweiter Ordnung und glaube, dass sich aus diesem Ereignis die intellektuelle Agenda für die Geisteswissenschaften bis heute ergeben hat. Die Frage in Teil fünf ist dann, wie die Schwierigkeiten, die aus der Emergenz des Beobachters zweiter Ordnung entstanden waren, im 19. und 20. Jahrhundert – so weit möglich – gelöst wurden: Darin liegt die Geschichte der Geisteswissenschaften, auch die Geschichte der Genese der Geisteswissenschaften. In Teil sechs, dem vorletzten Teil meines Vortrags und dem letzten Teil der historischen Erzählung, gehe ich auf die Gegenwart ein und werde behaupten, dass eine zentrale Lösung der Probleme, die aus der Emergenz des Beobachters zweiter Ordnung entstanden waren, das heißt, jenes Syndrom, das wir »Historismus« nennen und das fundamental ist für die Geisteswissenschaften, seit dem dritten Viertel des 20. Jahrhunderts kollabiert ist; und dass wir uns möglicherweise heute, obwohl wir –

aufgrund einer gewissen intellektuellen Trägheit nicht nur in Deutschland – diese Konzeption von Geschichte weiter reproduzieren, in einer post-historischen und möglicherweise in einer post-geisteswissenschaftlichen Situation befinden. Ich werde mit einer Reflexion darüber enden, was in dieser spezifischen, möglicherweise post-historischen Situation die Aufgabe der Geisteswissenschaften generell und die Aufgabe Ihres Kollegs *Morphomata* im Speziellen sein könnte.

Nun stelle ich die Frage, ob wir uns heute möglicherweise in einer post-historischen Lage befinden und biete Ihnen dennoch eine historische Erzählung an. Liegt darin ein Widerspruch? Ich denke insofern nicht, als ich mit meiner historischen Erzählung nicht den hegelianischen Anspruch erhebe, dass man notwendigerweise so und genau so erzählen muss. Ich bitte Sie also, die Form der Erzählung in den Teilen drei bis sechs meines Vortrags einfach als eine rhetorische Form anzusehen – wenn Sie wollen als ein Morphom –, anhand derer man sich die Probleme der Geisteswissenschaften vergegenwärtigen kann.

## I.

Was ist epistemologisch gesehen spezifisch an dem Thema *Morphomata. Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen*? Vielleicht sage ich zunächst, was aus einer Perspektive von außerhalb ihres Landes daran nicht spezifisch ist. Ich denke, es ist überhaupt nicht spezifisch für die Geisteswissenschaften in Deutschland heute, dass das Wort ›Medialität‹ in Untertiteln auftaucht; es geht heute in Deutschland nichts mehr ohne ›Medialität‹ und vielleicht ist Ihnen entgangen, dass das nur in Deutschland so ist. Ich werde deshalb immer gefragt: »Was macht Ihr denn in den Vereinigten Staaten in den Medienwissenschaften?« Und die Antwort muss heißen: »Die gibt es nicht.« Die Medienwissenschaften sind ein deutscher Sonderfall und nach 25 Jahren – und ich klopfte mir als ehemaliger Ministrant auf die Brust und bekenne, dass ich das mit zu verantworten habe – sollte man sich vielleicht einmal fragen, was eigentlich die großen Leistungen der Medienwissenschaften sind. (Die Antwort ist nicht notwendig negativ.) Genauso wenig spezifisch für die Geisteswissenschaften scheint – aber das ist eher ein internationaler Habitus –, dass der Begriff »Kultur« in Ihrem Titel erscheint. Dagegen ist nichts einzuwenden, außer vielleicht einigen impliziten universellen Kompetenzansprüchen. In dem Moment, in dem die Geisteswissenschaften sich plötzlich Kulturwissenschaften nannten, schien man die Schlussfolgerung zu ziehen, dass die Gelehrten, die bis dahin nur kompetent über Literatur sprachen, plötzlich auch kompetent über Film, Musik, Malerei und so weiter sprechen konnten. Aber was ist an Ihrem Thema

spezifisch, wenn es diese beiden Aspekte nicht sind? Ich habe erstens den Eindruck, dass *Figurationen* – und das habe ich ja schon in meinem Titel implizit behauptet – auf verkörperte Form, auf materialisierte Form verweist. Wenn man sich fragt, wie man heute den Formbegriff unspezifisch, also nicht notwendigerweise verkörpert oder materialisiert formulieren kann, so bietet sich ein Vorschlag von Niklas Luhmann an, nach dem ›Form‹ die Gleichzeitigkeit von Selbstreferenz und Fremdreferenz sei: Ein Kreis als Form verweist immer auf sich selbst und auf das, was außerhalb seiner selbst liegt. Aber das bedeutet in der Konsequenz, dass der Formbegriff auf jede Unterscheidung zutrifft: Jeder Begriff zum Beispiel wäre eine Form. Ich denke, dass der Formbegriff, den Sie im Visier haben, ein anderer ist; dass es Ihnen um materialisierte, um verkörperte Formen geht. Ich glaube, dass es Ihnen um einen Formbegriff geht, der eher an die aristotelische Epistemologie anschließt. Warum glaube ich das? Weil Sie eben erstens mehrfach auf ›Medialität‹ insistieren – und was sollte dies anderes bedeuten, als dass es sich um einen substantiellen Formbegriff handelt? Und weil Sie zweitens von der Wahrnehmbarkeit der *Morphomata* reden. Wahrnehmbarkeit im phänomenologischen Sinn kann es für nur Abstraktes – für Begriffe zum Beispiel – nicht geben; Prädikate sind wahrnehmbar, nicht aber Begriffe. Wenn die Morphome wahrnehmbar sein sollen, dann muss es sich also hier um einen substantiellen, materiellen Formbegriff handeln. Das bedeutet, dass anstelle der in den Geisteswissenschaften bis heute zentralen Unterscheidung Saussures zwischen *signifiant* und *signifié*, zwischen materiellem Bedeutungsträger und immaterieller Bedeutung, die für Sie zentrale Unterscheidung eigentlich die aristotelische sein müsste, nämlich die zwischen Form und Substanz. Das wäre die *eine* Differenz ihres Themas. Die zweite Besonderheit liegt darin – und auch das ist im Kontext der Geisteswissenschaften überraschend –, dass Sie nicht auf die Perspektive der Transformation, der Metamorphose bestehen, sondern auf Morphome als langfristig konstante Figurationen; dass Sie sich zwar für die Emergenz, die Institutionalisierung und für das Verblässen der Morphome interessieren, aber doch immer mit einer Insistenz auf der Nachhaltigkeit; dass Sie sich nicht nur für Funktions- und Bedeutungswandel interessieren, sondern auch für die Akkumulation, die Gleichzeitigkeit, die angewachsene Simultaneität von Bedeutungen und Funktionen. In diesen beiden Hinsichten – materialisierter, aristotelischer Formbegriff und Wechsel des Akzents von Metamorphose und Transformation auf Nachhaltigkeit – scheint mir die Differenz (»the difference«) zu liegen, die ihr Forschungskolleg aus epistemologischer Perspektive vielversprechend und faszinierend macht.

## II.

Lassen Sie mich nun kurz die bereits implizit angewandte und hier mitschwingende epistemologische Unterscheidung zwischen Sinnkultur und Präsenzkultur kommentieren. Wenn ich zum Beispiel, wie man das typologisch ohne historische Schärfe tut, zwischen ›Platonischem‹ und ›Aristotelischen‹ unterscheidet, rede ich von der Dichotomie Sinn *versus* Präsenz – ›Sinn‹ = ›platonisch‹, ›Präsenz‹ = ›aristotelisch‹ – oder von Sinnkultur und Präsenzkultur. Die grundlegende Intuition bei dieser Unterscheidung liegt darin, dass wir uns gegenüber allen intentionalen Objekten – phänomenologisch formuliert also gegenüber allen Wahrnehmungen, die ins Bewusstsein gelangen –, immer auf zwei Ebenen verhalten müssen. Wir können nicht anders: Wir können ihnen nicht *nicht* Sinn zusprechen, wenngleich der Reflex des Sinn-Zusprechens manchmal ins Stocken geraten kann, und – das neigen wir zu vergessen –, wir können uns nicht *nicht* in einem Präsenzverhältnis zu ihnen befinden. Es ist uns immer entweder möglich oder unmöglich, etwas zum Beispiel zu berühren, was wir wahrnehmen. Was nun die historische Artikulation dieser Unterscheidung zwischen Sinn und Präsenz, Sinnkultur und Präsenzkultur angeht, so sind wir seit der Frühen Neuzeit davon überzeugt, dass der eigentliche Akzent, die eigentliche Priorität der Sinnkultur gehören muss. Und ich denke, das ist endgültig wissenschaftlich institutionalisiert worden durch die Begründung der Geisteswissenschaften in den 1890er Jahren an der Universität zu Berlin und durch Diltheys Insistieren, dass Geisteswissenschaften all jene Wissenschaften sind, deren zentrale Operation, deren *Organon* Interpretation, also Sinnzuschreibung ist. Trotzdem behaupte ich, dass jede historische Kultur immer aus spezifischen Konfigurationen zwischen Sinn- und Präsenzelementen besteht; auch wenn wir die Präsenzelemente eingeklammert haben, sind sie immer da.

Wie kam es dazu, dass wir bis heute in den Geisteswissenschaften von jener Priorität der Sinnelemente ausgehen? Ich denke, einmal liegt das daran, dass der Beginn des Prozesses der Moderne, in dem viele von uns noch zu stehen glauben, eben mit dieser Dominanz der Sinndimension über die Präsenzdimension einsetzt, vor allem innerhalb der Theologie. In diesem Zusammenhang mögen auch bestimmte Ideen eine Rolle spielen, zum Beispiel, dass der zentrale Durchbruch in der Geschichte der griechisch-antiken Philosophie der Platonismus gegenüber dem weniger sinnorientierten Vorsokratismus gewesen sei. Ich glaube – und darum geht es mir und darum könnte es vielleicht im Forschungskolleg gehen –, dass diese vermeintlich notwendige Priorität nicht wirklich eine notwendige ist. Man kann diesbezüglich so Banales ins Feld führen wie die Tatsache, dass Aristoteles zeitlich auf Plato folgt; man kann ins Feld führen, dass im Mittelalter die realistische Philosophie, das heißt die prä-

senzorienteerte Philosophie und Theologie auf den Nominalismus folgt. Man könnte auch auf das 20. Jahrhundert verweisen, etwa auf Heideggers Kritik am cartesianischen Weltbild: Ich denke, dass *Sein und Zeit*, dass die Konzeption des *In-der-Welt-Seins*, die Konzeption des Begriffs von *Dasein*, immer eine Kritik dieser Prädominanz des Platonismus und damit der Sinndimension ist. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass es in den USA und auch im United Kingdom seit einiger Zeit eine philosophische Bewegung gibt, die sich *rational re-enchantment* nennt. Ihre Vertreter glauben, dass der Prozess der Moderne, der mit dem weberschen Begriff der ›Entzauberung‹ – *disenchantment* – verbunden wird, über sein vernünftiges Ziel hinausgeschossen sei, sodass ein *re-enchantment* als eine nachträgliche Justierung im Hinblick auf Präsenz notwendig sei. Jedenfalls assoziiere ich die beiden Perspektiven, die für mich die Differenz ihrer Forschungskonzeption ausmachen – Nachhaltigkeit und Verkörperung – mit der Frage, ob wir nicht den Präsenzelementen und der Präsenzdimension eine größere Bedeutung einräumen sollten.

### III.

Und damit komme ich zu der Frage, wie es zur institutionellen Priorität der Sinndimension im Detail gekommen ist. Wir alle wissen, dass eine entscheidende Umstellung in der Theologie der Reformation darin lag – denken Sie an Zwingli, Calvin, Luther –, von dem Satz »Das ist mein Leib« – »Hoc est enim corpus meum« – auf »Das *bedeutet* meinen Leib« zu wechseln. Wie lässt sich das erklären? Wo die Wahrnehmung und die Erfahrung eines Subjekts entscheidend wird, und das ist ja erst seit der Frühen Neuzeit der Fall, da ist der Satz »Das ist mein Leib« mit Verweis auf ein Stück Brot nicht mehr einlösbar, denn was ich sehe, ist kein Leib, sondern ein Stück Brot. Deswegen muss fortan »das ist ein Symbol für«, also »das bedeutet meinen Leib« unterstellt werden. Der Satz jedoch – »Das ist mein Leib« – war vollkommen plausibel und akzeptierbar im Rahmen der aristotelischen Unterscheidung zwischen Form und Substanz, in der man nicht davon ausging, dass, wenn sich die Substanz verändert (*Transsubstantion*), sich notwendigerweise auch die Form verändern muss. Und insofern war der Verweis in der mittelalterlichen Epistemologie, das heißt einer aristotelischen Epistemologie auf ein Stück Brot als »Hoc est enim corpus meum«, als Verweis auf etwas, das durch subjektive Wahrnehmung nicht abgedeckt ist, nicht anstößig. Ich möchte weiter darauf hindeuten, dass die Abwertung der Präsenzkomponente in der Frühen Neuzeit mit einer Bifurkation in der Topografie des Erkenntnisprozesses, sprich in der Art und Weise wie man den Erkenntnisprozess beschreibt, einhergegangen ist. Es ist wichtig zu verstehen, dass das Subjekt-Objekt-Schema, die Implikation der Exzentri-



zität des Subjekts als Weltbeobachter, die ontologische Differenz zwischen der Selbstreferenz und der Fremdreferenz des Menschen – Subjekt rein spirituell und Objekt rein substantiell –, eine spezifisch neuzeitliche ist, also auch nicht transkulturell universal gedacht werden kann. Und es ist historisch spezifisch, wenn wir bis heute glauben, dass Wissensprozesse nur durch Interpretationsaktivität des Subjekts angestoßen werden können. In der präsenzdominierten Epistemologie, das heißt, in der Epistemologie, in der Präsenz eine größere Rolle spielt, denn das ist kein Entweder-Oder, geht man nicht von dieser Bipolarität Subjekt-Objekt aus, sondern, um Heidegger zu zitieren, von einem *In-der-Welt sein*. Es gibt dann keinen epistemologischen Hiat zwischen der menschlichen Selbstreferenz – Heideggers *Dasein* –, die immer Räumlichkeit und Körperlichkeit einschließt, und der sie umgebenden Vielfalt der Dinge. Wissensproduktion kann dann nicht mehr nur durch Subjekte geleistet werden, sondern auch durch Tradition und vor allem durch Offenbarung. Eine frühe und – wie ich von heute aus denke – problematische Konsequenz der Umstellung auf die Topologie der Moderne, auf die Topologie der Sinndominanz ist das, was ich »Cartesianismus« nenne. Dieser führt in eine Situation – und ich werfe Descartes nichts vor, aber man muss doch wieder sehen lernen wie exzentrisch das ist –, in der die Ontologie der menschlichen Existenz eine Ontologie ist, die ausschließlich auf dem Bewusstsein beruht, auf dem *Cogito*. Alles, was nicht bewusstseinsorientiert ist, gehört nicht zur Ontologie der menschlichen Existenz. Und es bedeutet langfristig – und auch dies scheint mir gerade in einem Land interessant, in dem ökologisch-philosophische Gedanken eine so große Resonanz gefunden haben –, dass durch Akkumulation von subjektzentrierten Interpretationen der Welt Motivationen entstehen, das heißt Vorstellungen von zukünftigen Situationen, die man durch Handeln herbeiführen will – worin ein Zwang zur beständigen Transformation der Welt, vielleicht gar ein Zwang zur beständigen Zerstörung der Welt liegt.

#### IV.

Eine erste Krise und darauf folgende Steigerung dieser cartesianischen, sinn-dominierten Moderne liegt in der Emergenz des Beobachters zweiter Ordnung – historisch zu situieren in dem, was man in Deutschland seit Koselleck die »Sattelzeit« nennt. Sie können sich nun fragen, warum ich diese Zeit nicht ebenfalls als Sattelzeit beschreiben möchte und warum ich mir nicht Foucaults großartige Analyse derselben epistemologischen Krise aus *Les mots et les choses* – die *Crise de la Représentation* – zu eigen mache. Das hat zwei Gründe: Ich glaube erstens, dass Koselleck, den ich wohl mehr bewundere als irgendeinen anderen deutschen Geisteswissenschaftler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts,

mit der »Sattelzeit«-These eine geniale hermeneutische Intuition formuliert hat: Wir fühlen, dass alles, was vor 1780 liegt, kommentarbedürftig und alles, was nach 1830 liegt, nicht kommentarbedürftig sei – und erliegen mit der zweiten Empfindung manchmal einem Irrtum. Aber Koselleck sagt in der »Sattelzeit«-Hypothese wenig über das, was in der Zeit zwischen 1780 und 1830 geschehen ist. Foucaults Beschreibung der »*crise de la représentation*« liegt näher bei dem, was ich in den Blick bringen möchte, erlaubt allerdings nicht, zwischen der Krise der Repräsentation und der Genese des Historismus, von der Foucault spricht – »*l’historisation de l’être*« – eine Verbindung herzustellen. Genau das ist möglich, wenn man diese erste epistemologische Krise der Moderne als Emergenz des Beobachters zweiter Ordnung beschreibt. Ein Beobachter zweiter (und weiterer) Ordnung ist nach Luhmann ein Beobachter, der sich im Akt der Beobachtung selbst beobachtet. Aber ist das nicht eine Definition, die koextensiv mit der des menschlichen Bewusstseins ist? Die Struktur des menschlichen Bewusstseins setzt voraus, dass man sich im Akt der Beobachtung beobachten kann. Worin läge dann die historische Innovation? Ich glaube, man muss an dieser Stelle spezifizieren: Die Zeit zwischen 1780 und 1830 ist jene Zeit, in der für eine bestimmte Gruppe von Personen, und zwar jene Personen, die sich damals gerne *Philosophes* nannten und die seit Zola gerne »Intellektuelle« heißen, die Beobachtung zweiter Ordnung habituell wurde. Ein Intellektueller kann diese Beobachtung nicht abstellen.

## V.

Daraus ergeben sich zwei zunächst als Krise wahrgenommene Konsequenzen. Die erste Konsequenz möchte ich »Perspektivismus« nennen: Ein Beobachter zweiter Ordnung entdeckt, dass jede Weltaneignung, jedes Wissenselement – Foucault hätte gesagt: jede Repräsentation – abhängig ist von seiner Perspektive. Und innerhalb eines Zeitraums von zehn Jahren entdeckt er sehr bald, dass, wenn eine Unendlichkeit von Perspektiven denkbar ist, es potentiell auch eine Unendlichkeit von Wissenselementen oder von Repräsentationen gegenüber jedem Referenzelement geben muss. Das führt um 1800 – denken Sie an Autoren wie Lichtenberg oder Friedrich Schlegel – zu dem, was ich einen epistemologischen *Horror Vacui* nenne, nämlich zu der Frage, ob es überhaupt noch einen Referenten geben kann, wenn es für jeden einzelnen Referenten unendliche Möglichkeiten der Repräsentationen gibt. Dieser Perspektivismus ist also die erste epistemologische Krise, welche aus der Emergenz und Habitualisierung des Beobachters zweiter Ordnung entsteht. Darüber hinaus entdeckt ein Beobachter zweiter Ordnung notwendig und gegen den Strich des in der Moderne dominierenden Cartesianismus, dass es immer zwei Ebenen der

Weltaneignung gibt. Das, was die Phänomenologie später »Erfahrung« nennt – Weltaneignung durch Begriffe – ist modern schon immer gegeben, aber auch das, was die Phänomenologie mit ›Wahrnehmung‹ bezeichnet – Weltaneignung durch die Sinne –, läuft unvermeidlich mit. Damit stellt sich allerdings die Frage, ob Erfahrung und Wahrnehmung im spezifizierten Sinn kompatibel gemacht werden können.

Ich behaupte, dass diese beiden Fragen – Wie kommt man mit dem Perspektivismus, dem epistemologischen *Horror Vacui* zurecht? – und: Gibt es eine Kompatibilisierung zwischen Wahrnehmung und Erfahrung im beschriebenen Sinne? – die intellektuelle Agenda der westlichen Kultur und speziell der Geisteswissenschaften bis heute bestimmt haben. Welche Lösungen hat man gefunden? Im Gegensatz zum zweiten Problem, dem Problem der Kompatibilisierung, glaube ich, dass der Perspektivismus eine überaus erfolgreiche Lösung gefunden hat. Sie liegt in einer Umstellung des dominanten Modus der Weltaneignung von einem spiegelartigen auf ein narratives Prinzip. Noch die *Enzyklopädie* von Diderot und d’Alembert versucht für jedes Referenzphänomen eine Beschreibung und eine *Planche*, eine bildliche Repräsentation, zu finden, aber das funktioniert schon nach 1751 nicht mehr. Seit dem frühen 19. Jahrhundert muss man die Geschichte der Stadt Berlin erzählen, wenn man gefragt wird: »Was ist Berlin?« Muss man die Evolutionsgeschichte des Bären erzählen, wenn man gefragt wird: »Was ist ein Bär?« Muss man Hegel sein und die *Phänomenologie des Geistes* schreiben, wenn man gefragt wird: »Was ist der Geist?« Warum ist das narrative, diskursive Schema hier eine Lösung? Ich glaube, das ist es deshalb, weil Narrationen die Pluralität von Repräsentationen zu absorbieren und ihnen eine Form zu geben vermögen. Ich behaupte also, dass der dominante Grund für die Emergenz des Historismus, also der dominanten Form, sich im frühen 19. Jahrhundert in der Zeit zu befinden, die Lösung des ›Problems‹ des Perspektivismus war. Eine Lösung, die zwischen dem frühen 19. Jahrhundert und dem mittleren 20. Jahrhundert so erfolgreich wurde, dass wir sie lange Zeit mit ›Zeit an sich‹ verwechselt haben.

Man kann sagen, dass ein großer Teil, wenn nicht das ganze Lebenswerk von Reinhardt Koselleck darin bestand, die Konzeption von ›Geschichte‹ gegen den Strich ihrer Absolutsetzung wieder zu historisieren. Was ist am Historismus historisch spezifisch? Erstens, dass im Historismus im Gegensatz zu anderen Konstruktionen der Zeit, sprich zu anderen Chronotopen, sich die menschliche Selbstreferenz bewegt: Wir bewegen uns durch die Geschichte – das war nicht immer so (in mittelalterlichen Chronotopen bewegen sich zum Beispiel die Zeithorizonte). Zweitens, dass es im Chronotop des Historismus keine Ausnahme gegenüber der Veränderung in der Zeit gibt: Zeit ist ein absolutes Agens der Veränderung. Das ist interessant am Nachhaltigkeitskonzept *Morphomata*, was sich gegen diese Ansicht zu stellen scheint. Drittens, gehen wir davon aus,

dass man, durch die Zeit sich bewegend, beständig die Vergangenheit hinter sich lässt, wodurch deren Erfahrungswert mit wachsender Distanz abnimmt. Viertens, bewegen wir uns beständig in eine offene Zukunft von Möglichkeiten hinein, aus denen man wählen kann. Und fünftens und letztens, gehen wir davon aus, dass zwischen dieser Vergangenheit, die man beständig hinter sich lässt und jener Zukunft, in die man beständig eintritt, die Gegenwart zu einem nicht mehr wahrnehmbar kurzen Moment des Übergangs geschrumpft ist, wie es Baudelaire in seinem Essay *Le Peintre de la vie moderne* beschrieb. An dieser Stelle, denn bisher habe ich lediglich Koselleck zusammengefasst, möchte ich zu dessen Beschreibung hinzufügen: Ich glaube, dass diese »unwahrnehmbar kurze« Gegenwart des Übergangs 150 Jahre lang das epistemologische Habitat des cartesianischen Subjekts war und zwar dergestalt, dass es, Erfahrungen der Vergangenheit an die Gegenwart anpassend, in dieser kurzen Gegenwart aus den Möglichkeiten der Zukunft auswählte – das war unsere dominante Selbstreferenz und entspricht genau der Konzeption des Handelns etwa bei Max Weber oder Durkheim. Ich glaube, dass über lange Zeit das Problem des Perspektivismus, das erste Problem, das aus der Emergenz des Beobachters zweiter Ordnung entstanden war, eine Lösung gefunden hatte, die so erfolgreich war, dass man übersah, wie sehr sie eine historisch spezifische Lösung war.

## VI.

Das andere Problem hingegen, das Problem der Kompatibilisierung zwischen Wahrnehmung und Erfahrung hat bis heute keine konsensuelle Lösung gefunden. Natürlich hat man im 19. Jahrhundert lange an einer solchen gearbeitet. Denken Sie zum Beispiel an die symbolistische Dichtung, an Rimbauds berühmtes Gedicht *Voyelles*, in dem versucht wird, den Farben Bedeutung zuzuschreiben, aber letztlich ist dieses Gedicht ein Kuriosum geblieben. Denken Sie an die »Programm Musik« und ihren Willen, die Wahrnehmung der Musik mit Bedeutung zu fusionieren, aber bei aller Größe der Musik von Richard Wagner oder Schumann ist auch das, denke ich, Episode geblieben. Denken Sie an die Philosophen des 19. Jahrhundert, die wir heute besonders bewundern, wie etwa Henri Bergson, der ein Buch schreiben wollte, in dem er zwischen »mémoire« und »matière« vermitteln wollte. Denken Sie an Nietzsche als Philologen, der (Text-)Oberfläche und Bedeutung zusammenzwingen wollte. Oder denken Sie zuletzt auch vor allem an den frühen Sigmund Freud, den Sigmund Freud vor der »Traumdeutung«, der geradezu verzweifelt versuchte, Anatomie und Physiologie – er wollte ja eigentlich Professor für Medizin in Wien werden – mit der Metapsychologie zusammenzubringen, was misslang. Es ist interessant, dass jene Denker und Philosophen des späten 19. Jahrhun-

derts, die uns heute als unsere Helden gelten, auch gerade diejenigen sind, die sich an einer Kompatibilisierung abarbeiteten; dass es aber zugleich – mit der einen Ausnahme von Bergson – diejenigen sind, welche im institutionellen akademischen System ihrer Zeit nicht erfolgreich waren. Warum? Ich glaube, der Grund ist darin zu suchen, dass sich in Reaktion auf die Unlösbarkeit des Problems der Kompatibilisierung zwischen Wahrnehmung und Erfahrung die Bifurkation zwischen Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts vollzog. Meine eigene Universität in Stanford hat seit ihrem ersten Studienjahr 1890/91 eine *School of Humanities and Sciences*, also Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften in einer Institution zusammen, da unser erster Rektor und das Stifter-Ehepaar entschlossen waren, dem deutschen Modell zu folgen.

Allerdings verläuft die Trennung zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften nun nicht so, dass sich die Naturwissenschaften mit Wahrnehmung und die Geisteswissenschaften mit Erfahrung beschäftigen. Eher befassen sich die Naturwissenschaften mit jeglichen intentionalen Objekten solange dies mathematisch möglich ist, während – und darin liegt eine Asymmetrie – die Geisteswissenschaften ihre Objekte nicht nur mit Begriffen bearbeiten, sondern auch in der Weite dessen, was sie bearbeiten, auf begrifflich konstituiertes beschränkt sind. Das heißt, der Horizont dessen, was den Geisteswissenschaften zugewiesen wird, ist weit enger als der Objektbereich dessen, der den Naturwissenschaften zugewiesen wird. Was sind die Konsequenzen aus dieser Trennung? Die Konsequenz ist erstens und vor allem ein Geburtstrauma der Geisteswissenschaften durch diese Verengung des Objektbereichs. Ich glaube, dass die Geisteswissenschaften seit ihrer Gründung – vielleicht der einzige Protagonist, der daran nicht partizipierte, war ihr Gründer Dilthey – an dem Trauma des Weltverlusts gelitten haben. Wir glauben beständig, wir müssten dem SPD-Kreisverband beitreten oder Fußball spielen oder über Gastronomie schreiben, statt Geisteswissenschaftler zu sein, weil wir so viel Welt verloren haben gegenüber den Naturwissenschaften. Das Geburtstrauma der Geisteswissenschaften drängt diese unaufhörlich zu Konkretisierungen außerhalb ihrer selbst.

Zweite Konsequenz: Es gibt seither eine Kritik der Geisteswissenschaften an den Naturwissenschaften, die, wie ich meine, am komplexesten und überzeugendsten Heidegger in seinem Aufsatz aus den 1930er Jahren *Die Zeit des Weltbilds* formuliert hat. Heidegger sagt: Statt das Problem der Distanz zwischen Subjekt und Objekt zu lösen – denn das war ein Versprechen der Naturwissenschaften –, ist die Distanz nie größer gewesen, weil – und darauf bezieht er sich mit dem Wort »Weltbild« – zwischen Subjekt und Objekt durch die Naturwissenschaften ein Vorhang der Mathematisierung getreten ist und wir diesen mit »Natur an sich« verwechseln. Die Naturwissenschaften behandeln nur das, was sich

mathematisch bearbeiten lässt, sie verwandeln Natur in Mathematik und verlieren daher ein sinnliches, unmittelbares Verhältnis zur Welt der Dinge.

Dritte Folge: Das Geburtstrauma der Geisteswissenschaften – Weltverlust – motiviert vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen beständigen, geradezu hektischen Wandel der dominanten Paradigmen in den Geisteswissenschaften, nicht nur in meiner Wissenschaft – der Literaturwissenschaft. Wenn man sagen kann, dass man um die Mitte des 20. Jahrhunderts – auch in Reaktion auf die Exzesse der Ideologien kommunistischer- und nationalsozialistischerseits – mit einer Phase der Hermeneutisierung reagiert: mit der Phase des *New Criticism*, der Immanenten Interpretation, so kehrt als Reaktion darauf seit den späten 1950er Jahren das Geburtstrauma wieder: »Man will mehr Welt akquirieren«. Strukturalismus, Rezeptionsästhetik, Formalismus, Neomarxismus sind alles Disziplinen oder intellektuelle Stile, die versprechen, mehr Welt einzuholen. Auf diese Phase der Konkretisierung beziehungsweise Weltakquirierung reagieren die Geisteswissenschaften wiederum mit einer Phase extremer Hermeneutisierung. Dies ist die Phase der Dekonstruktion – oft und ausschließlich ist sie pragmatisch eine Hermeneutik, welche die Kontrolle über sich selbst verlieren will – und des *New Historicism* – für den es nicht mehr um Referenten geht, sondern nur noch um Erzählungen. Darauf reagiert man wiederum mit Weltakquirierung: Medienwissenschaften, *Cultural Studies*. Darauf wieder eine Phase der Hermeneutik: *Identity Studies*, *Gender Studies*. Und dann? Ich behaupte, dass wir uns in den Geisteswissenschaften nach dieser hektischen, aber intellektuell faszinierenden Zeit beständiger Paradigmenwechsel seit den 1990er Jahren in einer Phase der Stagnation befinden. Wir haben all diese epistemologischen Stile oder Moden – und gegen Moden ist gar nichts einzuwenden – heute zuhanden, aber es hat seit mittlerweile gut 15 Jahren keine aufregenden, provozierenden Innovationen mehr gegeben, die einem Neomarxismus, einer Rezeptionsästhetik in den mittleren 1960er Jahren oder einer Dekonstruktion, einem *New Historicism* zu ihrer Zeit vergleichbar wären – ob man diese mochte oder nicht.

## VII.

Am Ende steht die Frage an, wie sich diese Stagnation erklären lässt und zu einer Symptomatologie unserer Gegenwart führt. Meine These lautet, dass die Stagnation ein Symptom für den Kollaps des historistischen Weltbilds, des historistischen Chronotopos ist – ein Kollaps, den wir bis heute nicht voll wahrgenommen haben, weil wir in einer vielleicht natürlichen intellektuellen und epistemologischen Trägheit (und ich meine Trägheit nicht im Sinne von Unbeweglichkeit) weiter das historistische Vokabular reproduzieren, obwohl

wir nicht mehr daran glauben. Wann genau hat sich dieser Wandel vollzogen? Meine These wäre: im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts, in jener Zeit, in der wir alle so eigenartig fasziniert waren von der Frage, ob wir noch in der Moderne oder schon in der Postmoderne leben. Ich glaube aber nicht, dass das Ende des Historismus gleichzusetzen wäre mit einem Triumph der Postmoderne; entscheidend ist vielmehr eine Beobachtung, die man zum Beispiel in Jean-François Lyotards sonst gar nicht besonders interessanten Programmschrift *La condition postmoderne* oder in dem Buch meines Kollegen Hayden White über *Metahistory* findet, nämlich die Kritik an den »großen Erzählungen«. Es ist genau jener Moment, in dem die Frage gestellt wird, ob das, was im frühen 19. Jahrhundert die Lösung des Perspektivismus gewesen zu sein schien, nämlich Absorption einer Pluralität von Perspektiven durch Narration, wirklich eine Lösung war. Kann man nicht auch eine Unendlichkeit von Geschichten Berlins erzählen? Oder eine Unendlichkeit der Evolutionsgeschichten des Bären oder eine Unendlichkeit von Phänomenologien des Geistes? Das Auftauchen dieser Frage bedeutete, dass das zentrale Fundament des Historismus außer Kraft gesetzt wurde und daraus lässt sich folgern, dass wir heute nicht mehr – wenigstens nicht mehr ungebrochen – unter den temporären Prämissen des Historismus funktionieren, leben und uns verhalten. Wir lassen heute Vergangenheit nicht mehr hinter uns, wir sind unfähig geworden Vergangenheit abzuschreiben. Man könnte vielleicht sagen, dass *Memoria*-Kultur keine Tugend, sondern eine neurotische kulturelle Schwäche ist. Wir bewegen uns nicht mehr in eine offene Zukunft hinein, eher bewegt sich die Zukunft auf uns zu als eine Bedrohung. Denken Sie an die zu Recht erfolgreiche Rhetorik von Al Gore zum *Global Warming*. Wir wissen, was auf uns zukommt, wir können uns bis dahin nur vielleicht noch etwas Zeit erkaufen. Das ist keine offene Zukunft, die wir wählen. Und zwischen der Vergangenheit, die wir nicht mehr hinter uns lassen können und der Zukunft, die als Bedrohung auf uns zukommt, ist die Gegenwart nicht mehr jener baudelairsche unwahrnehmbar-kurze Moment des Übergangs, sondern eine sich ständig verbreiternde Gegenwart der Simultaneitäten, in der alles ständig zuhanden ist – ich glaube, die Zeit beschleunigt sich heute nicht mehr. Wenn es aber richtig ist, dass jene Gegenwart des Übergangs das epistemologische Habitat des cartesianischen Subjekts war, dann kann diese neu verstandene breite Gegenwart nicht mehr mit dem cartesianischen Subjekt assoziiert werden. Darin scheint mir der historische und epistemologische Grund zu liegen, warum wir seit einigen Jahrzehnten um eine Reformulierung unserer Selbstreferenz bemüht sind, die das Soma einschließen soll. In diesem Kontext scheint mir das *Morphomata*-Konzept eine doppelte Legitimität zu haben, denn es konzentriert sich nach dem Ende des Historismus eben nicht auf Transformation und Metamorphose, sondern auf Nachhaltigkeit. Und es konzentriert sich in jenem Moment auf materialisierte, auf verkörperte Form,

nicht auf Form im Sinne begrifflicher Unterscheidung, wo das genau jener neuen Selbstreferenz entsprechen würde, an der wir arbeiten.

### VIII.

Die Frage, die ich abschließend stellen möchte, ist keine Frage meiner historischen Erzählung mehr, die rhetorisch und nicht hegelianisch gemeint war. Es ist die Frage, was der Gewinn von Forschung nach dem *Morphomata*-Konzept für die Gesellschaft sein kann, die ja in Ihrem Fall eines ausschließlich staatlich finanzierten universitären Systems für die Finanzierung alleinig verantwortlich ist. Was kann der Gewinn dieser Forschung sein, wenn man von der Exzellenz-Hektik einmal absieht? Meine Standardantwort für die Geisteswissenschaften liegt in dem Verweis auf das, was ich gerne »riskantes Denken« nenne. Die Geisteswissenschaften sollen sich objektiv solche Chancen des Denkens suchen, nutzen und in ihrem »Elfenbeinturm« – ich meine die Metapher durchaus positiv – realisieren, deren Durchführung außerhalb des »Elfenbeinturms« zu riskant ist. Ich möchte das anhand eines Beispiels aus der medizinischen Forschung kurz illustrieren, man könnte auch eines aus den Geisteswissenschaften finden: Wir alle sind aus persönlichem wie kollektivem Interesse daran interessiert, dass die medizinische Forschung Fortschritte macht. Aber wenn nach der Verzehrung des Büffets einer der Direktoren oder ich mit Peritonitis in die Kölner Universitätsklinik eingeliefert würden und der Operateur, bevor die Narkose wirkte, sagte: »Herr Gumbrecht, ich beglückwünsche Sie ganz herzlich, ich werde bei dieser Operation zum ersten Mal mit einem neuen Zugang zum Blinddarm experimentieren«, so würde mir das nicht gefallen. Das wäre genau solch ein Risiko, das in den Alltag nicht zu integrieren ist – und das medizinische Grundlagenforschung so notwendig macht. Sie können sich alle die Äquivalente für die Geisteswissenschaften ausdenken.

Ich denke, dass die Konzentration auf verkörperte und nachhaltige Form, so wie Sie sie in Ihrem Konzept vorschlagen, genau in diesem Sinne riskant ist, in einem Alltag, in dem wir cartesianischer geworden sind, als sich Descartes je hätte vorstellen können. In einem Alltag, in dem sich mittlerweile die meisten Berufe in einer tagelangen Fusion zwischen Software und Bewusstsein vollziehen. Zwischen Software und Bewusstsein zu leben, dazu sind wir heute verdammt – und sich in diesem Kontext auf Nachhaltigkeit und Verkörperung zu konzentrieren, ist schon immer – auch wenn das programmatisch noch nicht gesagt ist – eine reflexive Bewegung hin zu »rational re-enchantment« unter der Prämisse, dass wir im Prozess der Moderne zu weit gegangen sind.



Schließlich noch ein ›nicht aufgeforderter Ratschlag‹, wie wir in den Vereinigten Staaten sagen, in die deutsche Universitätshektik während der Exzellenz-Initiativen-Epoche gesprochen.

Sollte es eine Dimension geben, in der wir in den Vereinigten Staaten in den Geisteswissenschaften noch einen Vorsprung vor Deutschland haben, so ist es sicher nicht die Finanzierung. Wenn ich meinem Universitätspräsidenten angesichts der finanziellen Implikationen die Einrichtung eines Sonderforschungsbereiches oder eines *Morphomata*-Forschungskolleg vorschläge, dann würde er mich sofort in die psychiatrische Ambulanz überweisen, denn so viel Geld gibt man in den Vereinigten Staaten für die Geisteswissenschaften einfach nicht aus. Aber lassen Sie mich noch eine Anekdote erzählen: Ich werde irgendwann in diesem Jahrzehnt – und wir haben in den Vereinigten Staaten ja das Privileg, selbst über den Zeitpunkt entscheiden zu können – meine Emeritierung in Stanford beantragen. Und ich werde emeritiert werden, ohne dass ich je in meinem Leben Dekan gewesen bin. Darüber bin ich angesichts der an Gewissheit grenzenden Vermutung, dass ich sicher ein schlechter Dekan gewesen wäre, eigentlich froh. Aber manchmal frage ich mich, warum mich denn mein Präsident in Stanford, John Hennessy – ein den Geisteswissenschaften sehr geneigter *Computer Scientist*, – nie gefragt hat, ob ich Dekan werden wollte. So habe ich ihn neulich auf einer Party gefragt: »Dear John, but why did you guys never ask me to be dean?« Darauf hat er mich mit einer freundlichen Naivität, wie sie nur *Computer Scientists* haben können, angeschaut und gesagt: »But Sepp, I'm here to protect your time and productivity.« Genau dies möchte ich Ihnen angesichts der deutschen Exzellenz-Hektik für das *Morphomata*-Kolleg empfehlen: sich Zeit zu nehmen, Zeit für individuelle Kontemplation und für Konversation. Auch deshalb, weil die einzige Möglichkeit, die uns Intellektuellen heute verbleibt, revolutionär zu sein, diejenige ist, uns Zeit zu nehmen für Projekte, deren praktischen Wert wir nicht genau bestimmen können, wie der vorhin schon erwähnte Jean-François Lyotard zurecht gesagt hat. *Take your time*. Der Wert des Denkens liegt allemal mehr in seinem Vollzug als in seinen Ergebnissen.



Ludwig Jäger

## Störung und Eigensinn Die transkriptiven Verfahren der Medien

### 1. Annäherungen an das Thema

Bevor ich mich meinem Thema im engeren Sinne zuwende, scheint es mir – mit Blick auf die Anschlussfähigkeit meiner Überlegungen – angebracht, einige skizzenhafte Vorüberlegungen zu dem Neologismus »Morphom« und zu dem theoretischen Feld anzustellen, das er eröffnet. Mit »Morphom«, so entnehmen wir dem Konzeptpapier des Kollegs, solle die Spannung in den Blick genommen werden, der das kulturelle Wissen »zwischen allgemeinen Epistemen und konkreten Erscheinungen« ausgesetzt sei: »Morphom« bezeichne dabei im Unterschied zu allgemeinen Wissensstrukturen »die *sinnlich wahrnehmbare* Form kultureller Gebilde«, genauerhin »die *konkretisierten* Vorstellungen, in denen sich Wissen figuriert, speichert und transformiert.« Morphome stellen also – wie man sagen könnte – so etwas wie semantisch gehaltvolle mediale Gestalten dar, auf die die kulturelle Semantik bei ihrem Geschäft der Fest- und Fort- und Umschreibung von Sinn unter bestimmten Bedingungen Bezug nimmt: »Sie definieren rekurrente Formen, die in der Bezugnahme für Neudiskursivierungen und reflexive Bedeutungsverschiebungen offen sind«, Formen, »die in ihrer möglichen Persistenz wie ihrem Verblassen oder ihrer Wiederaufbarkeit Vor- wie Gegenbilder kulturellen Bewußtseins sein können.« (Blamberger/Boschung 2010) Morphome lassen sich also als mediale Figuren, als – wie ich sagen möchte – Skripturen verstehen, in denen sich Prozesse der kulturellen Überlieferung sedimentieren, wobei freilich in die jeweiligen Semantiken dieser Skripturen eine konstitutive *Fragilität* eingeschrieben bleibt. Sie mögen Formen sein, in denen sich Sinn figuriert hat; gleichwohl sind sie nicht resistent gegen Wandlungsprozesse. Sie können für gewisse Zeiträume in ihrer eigensinnigen Evidenz unproblematisch gelten, aber sie können auch jederzeit in den synchronen und diachronen Diskursen der kulturellen Kommunikation Störungen ausgesetzt sein, aus denen dann die unterschiedlichsten Wirkungen für ihre Semantik resultieren: diese kann gelöscht oder rekonzeptualisiert, transformiert, oder – wie ich sagen möchte – transkribiert werden. Es ist dieser Zusammenhang von eigensinnigem, das heißt im System der kulturellen Semantik selbst hervorgebrachtem Sinn und seiner Störung, Fortschreibung und Neusedimentierung, der der Gegenstand meiner Überle-

gungen sein wird. Er scheint mit gerade auch für die Entstehung diskursiver Zirkulation und Transformation von Morphomen bedeutsam zu sein.

Das Programm von *Morphomata* rückt Morphome in einer dreifachen Hinsicht in den Fokus des Erkenntnisinteresses: im Hinblick auf ihre *Genese* aus »zugrundeliegenden epistemischen Elementen«, ihre spezifische *Medialität* sowie ihr Eingewobensein in die *Dynamik* kultureller Prozesse. Ich möchte zu diesem konzeptuell innovativen und perspektivenreichen Programm vorab zwei Bemerkungen machen:

1. Die erste betrifft die Annahme, Morphome seien »aus zugrundeliegenden epistemischen Elementen« hervorgegangen, sie seien also Konkretisierungen bzw. Gestaltungen von kognitivem Material (Konzepten, Ideen, Begriffen, Vorstellungen), dem sie eine mediale, also materiale Gestalt gäben. Ich will im Folgenden dafür argumentieren, dass Gestaltungsprozesse, deren Ergebnisse *morphomatische* Figuren sind, es niemals mit Material zu tun haben, das nicht seinerseits bereits in medialisierten Formen auftritt.
2. Meine zweite Bemerkung betrifft die theoretische Entscheidung, die an Morphomen entfaltete Kulturbeschreibung solle, gerade weil Morphome als konkrete, materiale Gestalten in den Blick genommen werden, »unabhängig von *Ganzheitsvorstellungen* oder Entwicklungsmodellen« der »traditionellen Kulturmorphologien« gedacht werden (Blamberger/Boschung 2010).

Ich halte diese Entscheidung für gut begründet. Allerdings: So einsichtig dieser Gedanke ist, so notwendig ist es doch festzuhalten, dass Morphome – trotz ihrer konzeptuellen Distanz zu großen Epistemen – nicht unabhängig von kulturellen Kontextualisierungen, von – so Huizinga (1952, 18) und Goffman (2000) – »kulturellen Formen« bzw. »Rahmen« theoretisch konzipiert werden können. Rahmen spezifizieren nicht nur ihre jeweilige Medialität von Morphomen, sondern sie sind auch für ihre Entstehung, ihre Geltungsdauer und ihren Wandel verantwortlich. Gerade wenn Morphome in ihrer spezifischen Medialität, in ihren ästhetischen und ästhetischen Gestalten in den Blick genommen werden sollen, bleiben sie hinsichtlich ihres Sinns von kulturellen Mustern gleichsam mittlerer Reichweite abhängig. Es scheint mir deshalb sinnvoll, bei der Ausarbeitung einer Morphom-Theorie auf den Begriff des »Rahmens« bzw. auf konzeptuelle Nachbarn dieses Begriffs zurückzugreifen. Nicht zufällig spielte er in den kulturtheoretischen Diskursen der Geistes- und Sozialwissenschaften der letzten Jahre eine prominente Rolle (und spielt sie noch). Der Rahmenbegriff scheint besonders geeignet zu sein, auf der Mikroebene sozialer Alltagswelten und kultureller Semantiken das aufzuklären, was Cassirer (1971,

51) auf der Makroebene seiner Kulturtheorie »symbolische Formen« und »geistige Bildwelten« genannt hatte, »Systeme sinnlicher Symbole«, die, obgleich sich mit ihnen kein homogener Rahmen einer allgemeinen kulturellen Semantik mehr verbürgen lässt, gleichwohl »von Anfang an mit einem bestimmten Objektivitäts- und Wertanspruch auftreten« (ebd., 21), Systeme, »kraft deren je eine eigentümliche Gestaltung des Seins und je eine besondere Teilung und Scheidung desselben sich vollzieht« (ebd., 24).

Was in einem durchaus heterogenen Begriffsfeld Cassirers (1964) ›symbolische Formen‹ etwa mit Goodmans ›Weisen der Welterzeugung‹ (Goodman 1998), Goffmans (2000) ›Rahmen‹, mit Huizingas ›kulturellen Formen‹ oder mit Bourdieus ›Habitus‹ und anderen, in den Kognitionswissenschaften gebräuchlichen Konzepten wie ›Schemata‹, ›kognitiven Landkarten‹, oder ›mental Modellen‹ etc. verbindet, ist die Annahme, ihnen komme, als Organisationsformen kulturellen Wissens und alltäglicher Erfahrung, eine gleichsam transzendente Funktion zu für die Prozesse des Erkennens, des sozialen Handelns und des Verstehens symbolischer Artefakte. Goffman etwa formuliert diese Funktion in der These, der Einzelne neige, wenn er »in unserer westlichen Gesellschaft ein bestimmtes Ereignis« erkenne, dazu, »seine Reaktion faktisch von einem oder mehreren *Rahmen* oder *Interpretationsschemata* bestimmen zu lassen« (Goffman 2000, 31; Hervorh. d. Verf.), von primären Rahmen, deren Leistung darin bestehe, »einen sonst sinnlosen Aspekt der Szene zu etwas Sinnvollem« zu transformieren. Primäre Rahmen dieser Art stellten – so Goffman – für soziale Gruppen als »Deutungsmuster« einen Hauptbestandteil ihrer Kultur dar (ebd., 37). In eben diesem Sinne lassen sich Cassirers »symbolische Formen« und Goffmans »Rahmen« mit einer Formulierung Nelson Goodmans, der sich hierbei explizit auf Cassirer bezieht (vgl. etwa Goodman 1990, 13ff.), als »Weisen der Welterzeugung« und das heißt als im weitesten Sinne zeichenvermittelte Verfahren verstehen, in denen wir die verschiedenen pluralen Welten konstruieren, die wir – mitunter parallel und gleichzeitig – bewohnen.

Meine vorläufige These wäre nun, dass es auch Rahmen dieser Art sind, durch die Morphomen Sinn zugeschrieben wird und dass es auch diese Rahmen sind, deren Erosion oder Transformation zu *Neudiskursivierungen und Bedeutungsverschiebungen* von Morphomen führen. Morphome wären dann – so könnte man mit Peter Burke formulieren – das »Baumaterial der kulturellen Konstruktion« (Burke 2005, 145) oder das Material, das – um eine Wendung Bourdieus herbeizuziehen – in die »kulturelle Reproduktion« eingeht (ebd., 84f.).

Wenn sich also auch der kulturelle Sinn, der sich in Morphomen artikuliert, nicht mehr »allgemeinen Epistemen« überhistorischer Geltung verdankt, so leitet er sich doch ab aus kulturellen Rahmen, die zwar semantisch fragil und historisch variabel sind, dennoch aber jeweils eine welt- und wissenskonstitu-

tive Rolle spielen. Natürlich stellt sich dann – gerade angesichts der gleichsam apriorischen Geltung dieser Rahmen – die Frage, wodurch die von Bourdieu so genannten Prozesse der kulturellen Reproduktion, bzw. der »kulturellen Rekonzeptualisierung« (Bolter/Grusin 2001, 47) jeweils immer wieder in Gang gesetzt werden. Was bewirken die unabweisbaren Prozesse der *Erosion* und Delegitimierung kultureller Rahmen und mit ihnen der Figuren des Wissens, die durch sie bestimmt sind? Wodurch werden diese Rahmenwechsel bzw. diese »Reframings« (vgl. Levy/Merry 1986; Miebach 2006, 135ff.) auf dem kulturellen Feld immer wieder ausgelöst?

Eine vorläufige Antwort ist bereits mit der spezifischen Konzeptualisierung der in den Kulturwissenschaften verwendeten Rahmen-Konzepte gegeben: Ihnen eignet eine epistemologische Hybridität, in der sich die genuine Verfasstheit (zumindest westlicher) Medien-Kulturen spiegelt; diese Konzepte verbinden nämlich den kantischen Gedanken der transzendentalen Weltkonstitution mit dem – um noch einmal Goodman (1990, 18) zu zitieren – nicht kantischen Gedanken einer Vielzahl von Welten. »Rahmen« können einmal als stilles Wissen ihre unverhandelbare Macht ausüben. Sie statten dann Morphome, die durch sie gerahmt werden, mit einer unproblematischen vertrauten Semantik aus. Sie können aber andererseits auch – aufgrund ihrer intrakulturellen und interkulturellen Pluralität und Kompetitivität – sichtbar und deshalb Prozessen der Modulation und Transformation, der Löschung oder der Substitution ausgesetzt werden. Der Modus ihrer impliziten Geltung kann unversehens umschlagen in den von semantischen Kämpfen, Diskurskontroversen und den Entzug von kultureller Aufmerksamkeit. Hiervon sind dann natürlich auch die Wissensfiguren betroffen, die durch sie gerahmt werden. Es ist dieser Umstand, dem sich ihre synchronische und historische Fragilität verdankt, eine Fragilität, durch die die Bewegungen des *Reframing*, des Um- und Überschreibens ausgelöst werden, Bewegungen, die ich als Prozesse der Transkription beschreiben möchte.

Dies ist die Perspektive, unter der ich im Folgenden versuchen werde, mich mit meinen Überlegungen in das Problemfeld zu begeben, das durch das Tagungsprogramm konturiert wird. Der Rahmen meines Beitrags wird dabei ein zeichen- und medientheoretischer sein. Dabei interessieren mich Störungen und Rekonzeptualisierungen eigensinniger kultureller Semantiken vor allem im Hinblick auf die Frage, inwieweit sich in ihnen Momente eines allgemeinen medialen Verfahrens zeigen, das die ›kulturelle Semantik‹ nicht unwesentlich bestimmt: des Verfahrens der Transkription.

## 2. Remediation, *Reframing* und Transkription

Ein grundlegender Verfahrensmodus kultureller Kommunikation besteht in der Wiederverarbeitung von medialen bzw. symbolischen Kommunikaten, die bereits zuvor in demselben oder anderen medialen Diskursen hervorgebracht worden waren. Medien nehmen durch die symbolisch-diskursiven Ereignisse, die in ihnen und durch sie stattfinden, auf sich selbst und auf andere Medien Bezug. Sie treiben – so Manovich (2001, 47) – sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Formebene durch Übersetzung, Umgestaltung und Umformung von anderen Medien die Prozesse der »kulturellen Rekonzeptualisierung« voran, die sich auch als Prozesse der Remediation bzw. des *Reframing* beschreiben lassen. Die (symbolischen) Verfahren dieser Formen intra- und intermedialer Bezugnahme nenne ich Transkription. Indem Medien sich und andere Medien remediatisieren, transkribieren sie. Transkription meint dabei nicht die Umformung eines prämedialen Inhaltes in eine mediale Form; sie meint auch nicht einfach die »Übertragung« eines prämedialen »Inhaltes« aus einem Medium in ein anderes. Tatsächlich bringt die Transkription das Transkribierte in einer gewissen Weise (durch Rekonzeptualisierung bzw. durch Readressierung) erst hervor. So transkribiert etwa der deutsche Kupferstecher Johann Georg Wille, indem er 1765 mit einem Kupferstich auf ein 1654 von dem niederländischen Maler Ter Borch gemaltes Ölbild Bezug nimmt, das Original und konstituiert es dadurch neu, dass er ihm den Bildtitel *Instruction Paternelle* (»Väterliche Ermahnung«) gibt, ein Bildtitel, der nun auch in den Museen der Hängung der beiden Originale (in Amsterdam und Berlin) die Bildsemantik bestimmte. Ein Bild, das in der niederländischen Bildkultur des 17. Jahrhunderts durch ein neu entstehendes kulturelles Muster, das der Liebesbriefleserin, gerahmt war, gerät durch seine massenmediale Transkription in einem Kupferstich des 18. Jahrhunderts über hundert Jahre später in der deutschen Aufklärung in den paternalistischen Rahmen väterlicher Töchterbelehrung (zu deren Konzept ironischerweise die Kritik der weiblichen Lesesucht gehört) und schafft es in einer weiteren transkriptiven Volte als Bildbeschreibung in Goethes Roman *Wahlverwandtschaften*. Die Transkription Willes konstituiert also im 18. Jahrhundert einen neuen semantischen Rahmen des Originals von Ter Borch, wobei dieser Rahmenwechsel Evidenz und Geltung nicht zuletzt durch Goethes literarische Transkription erhält. Die Transkription konstituiert in einer Figur der Nachträglichkeit das vorgängige »Original«. Die Kette der Erinnerung, die durch Willes Kupferstich-Transkription und dessen »massenmediale« Präsenz im 18. Jahrhundert gesichert wird, ist zugleich ein Prozess der Überschreibung, in dem sich das Erinnernte im selben Maße bewahrt, in dem es gelöscht wird. Das Bild *Väterliche Ermahnung* und seine transkriptive Geschichte illustrieren also in

gewissem Sinne die Morphom-Definition des *Morphomata*-Konzeptpapiers, in dem Morphome als »sinnlich wahrnehmbare Form kultureller Gebilde« bezeichnet werden, »die in ihrer Gestalt weitestgehend konstant bleiben, deren Gehalt aber potentiell veränderlich ist« (Blamberger/Boschung 2010). Das Bild hat sich in einer gewissen Weise im Zuge seiner Wirkungsgeschichte von Ter Borch zu Wille erhalten, aber wir haben es mit zwei verschiedenen Morphomen zu tun.

In der europäischen Tradition gibt es – lange vor dem Entstehen neuer Medien und ihrer Transkriptionsbeziehungen (etwa in der bildenden Kunst, der Literatur, der Musik und der Architektur) – eine Fülle von Formen der intra- und intermedialen Bezugnahme, sodass es nicht abwegig ist, anzunehmen, dass sich die kulturelle Semantik insgesamt aus transkriptiven Quellen speist. Kein Medium kann wie Bolter und Grusin (2001, 55) formulieren, »seinen eigenen, abgeschotteten und gereinigten semantischen Raum kultureller Bedeutung« einrichten. Alle »Medien hängen von anderen Medien in Zyklen der Remediation ab«. Kultureller Sinn (Semantik) kann insofern prinzipiell nur da entstehen, wo Medien bzw. Symbolsysteme entweder auf sich selbst oder auf andere Bezug nehmen und transkribierend auf das multimediale Universum vergangener oder gegenwärtiger Kommunikate zurückgreifen. Alle Stillstellungs-Artefakte unserer medialen Kulturen, alle Stillstellungen performativer Akte – Redeausschnitte, Bilder, Texte, Partituren und Skulpturen, Speicherungen jedweder Art – dürfen so verstanden werden als Adressen möglicher Bezugnahmen, möglicher transkriptiver Adressierungen in den Diskurswelten rezenter Kulturen oder den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Freilich ist das »Baumaterial der kulturellen Konstruktion« (Burke 2005), auf das die Transkription zugreift, ein Material, das immer bereits medialen Status hat.

Transkriptive Bezugnahme stellt also eine der grundlegenden Quellen kultureller Semantik dar, ein Verfahren, in dem, in der remediatisierenden Rückwendung eines symbolischen Systems auf sich selbst oder auf andere mediale Systeme, Kommunikate, Skripturen bzw. Morphome aus ihren *vorgängigen* diskursiven Zirkulationsbedingungen gelöst und zur Bearbeitung bzw. Wiedereinfädung in den semantischen Haushalt unter neuen Rahmenbedingungen vorübergehend stillgestellt und als stillgestellte de- und rekontextualisiert werden. In die Konstitution von Sinn ist also immer eine mediale Bewegung eingeschrieben, in deren Vollzug sich Medien in einer rekursiven Geste auf sich selbst oder auf andere Medien, d. h. auf die Spuren vergangener Mediationen beziehen. Sinn ist immer das Ergebnis solcher intra- und intermedialer Bezugnahmen. Es ist die Spannung zwischen dem auf diese Weise erzeugten Eigensinn und seinen Störungen sowie den hierdurch evozierten Um- und Überschreibungen, durch die die transkriptive Verfahrenslogik der kulturellen Semantik bestimmt wird.



Erlauben Sie mir im Folgenden, das in seinen Umrissen angedeutete transkriptionstheoretische Feld der Spannung zwischen Eigensinn und Störung anhand von fünf Stichwörtern zu illustrieren, deren Erörterung vielleicht auch einen kleinen Beitrag zu einer Morphom-Theorie zu leisten in der Lage ist (vgl. hierzu und zum Folgenden ausführlich Jäger 2011).

### 3. Störung und Eigensinn: Fünf Stichworte

#### 3.1 Spur

Für das mediensemantische Konzept, das ich hier skizzieren möchte, ist die Maxime zentral, dass die Fähigkeit von Subjekten, mit Zeichen auf Gegenstände einer transsemiotischen Welt Bezug zu nehmen, die Fähigkeit voraussetzt, mit Zeichen auf Zeichen Bezug zu nehmen. Diese Priorisierung inferenzieller vor referenziellen Bezugnahmen bindet den semantischen Gehalt von Begriffen, Konzepten und Ideen, also die ›interne‹ Sphäre des Mentalen, an den externen Raum medialer Diskursivität. Hieraus leite ich auch meine These ab, dass ›Morphomatisierungen‹ von ›Vorstellungen‹ und ›Ideen‹ etc. immer schon auf medialisiertes Material zurückgreifen müssen. Für Brandom, der die skizzierte Maxime systematisch entfaltet hat, sind kognitive Operationen als mentale Prozesse (die referentielle Bezugnahmen ermöglichen) auf die expressive Spur ihrer medialen Erscheinung angewiesen (vgl. etwa Brandom 2000 u. 2001). Sowohl die begriffliche Ausdifferenzierung der Welt, als auch die Genese des Bewusstseins, das sich auf sie bezieht, sind ohne Zeichenprozesse im Außenraum medialer Kommunikation nicht möglich. Erst auf dem Umweg einer semiologisch vermittelten Selbstlektüre – die zugleich in ein komplexes Netzwerk kultureller Texturen eingewoben ist –, sowie der zeichenvermittelten Interaktion mit Anderen, kann das Subjekt sich in seiner Erkenntnisbeziehung zur Welt konstituieren. Der subjektiven Intentionalität der Individuen geht notwendig eine über mediale Netze vermittelte, intersubjektiv ›geteilte Intentionalität‹ voraus. »Die Absicht«, formuliert Wittgenstein (1984, 386) im § 337 der *Philosophischen Untersuchungen*, »ist eingebettet in der Situation, den menschlichen Gepflogenheiten und Institutionen.« In gewissen Sinne könnte man sagen, dass sich die Zeichen- bzw. die Mediennetzwerke, in die sich das Subjekt einschreibt und in denen es sich ausdrücken muss – als Moment konstitutiver ›Störung‹ – in die Unmittelbarkeit des epistemologischen Selbst- und Weltbezugs des Subjektes einnisten. Sowohl der erkennende Bezug auf die Welt, als auch der Bezug auf das eigene (erkennende) Bewusstsein, sind an semiologische Prozeduren gebunden. Ich zitiere noch einmal Wittgenstein (ebd., 434): »Wenn man aber sagt: ›Wie soll ich wissen, was er meint, ich sehe ja nur seine Zeichen‹, so sage ich: ›Wie soll er wissen, was er meint, er hat ja auch nur seine Zeichen.««

Erst in der Spurenlese, der Relektüre, in der der ›Geist‹ der medialen Spur der eigenen mentalen Akte begegnet, in der Transkription des Mentalen in die semiologischen Register des Medialen, kann sich begriffliche Distinktivität einstellen und ein Subjekt möglicher begrifflicher Unterscheidungshandlungen konstituieren. Sinn ist – wie man in husserlscher Terminologie sagen könnte – in seiner semantischen Evidenz nicht in ursprünglicher »Selbsthabe«, sondern als Ergebnis der diskursiven Leistung einer nachträglichen »Selbstgebung« (Husserl 1929, 141f.) gegeben, d. h. allein als das Ergebnis einer transkriptiven Umschrift, einer zugleich nachträglichen und für das Vorgängige konstitutiven semiologischen Bezugnahme. »Der Gehalt des Geistes« – formuliert Cassirer (1964, 18) – »erschließt sich nur in seiner Äußerung«.

Wir können also mit Blick auf den zeichen- und erkenntnistheoretischen Horizont einer Theorie medialer Semantik als ersten Befund festhalten: Weder die selbstbewusste Wendung des Geistes auf sich selbst, noch sein intentionaler Bezug auf die Welt gelingen ›störungsfrei‹ in einer unmittelbaren Selbst- und Weltbegegnung. Beide Bezugnahmen bedürfen der Vermittlung über ein mediales Außen, der Vermittlung über die transsubjektiven Netzwerke semiologischer Welten. Transkriptivität, so könnte man sagen, suspendiert also als Modus epistemologischer Störung die Unmittelbarkeit des Selbst- und Weltbezugs.

### 3.2 Interpretation

Zeichen- und Mediensysteme nisten sich also in die Unmittelbarkeit des epistemologischen Selbst- und Weltbezugs des Subjektes ein. Für die Genese der kulturellen Semantik heißt dies: Die Konstitution und Beglaubigung von Sinn lässt sich nicht auf dem Wege der jeweiligen Abgleichung von Zeichensystemen mit einer medientranszendenten Realwelt oder ihren kognitiven Repräsentationen vollziehen. Sinn kann immer nur durch Bezug auf anderen (medialisierten) Sinn entstehen. Morphome konkretisieren insofern keine vormedialen Ideen, Konzepte oder Begriffe, sondern bereits ihrerseits medialisierte Figurationen.

Die Geltung und die semantische Evidenz von kulturellem Sinn, wie er von sprachlichen und nichtsprachlichen Medien generiert wird, verdanken sich einem Prinzip, das man Interpretations-Prinzip nennen könnte. Das referentielle Bezugnehmen auf eine (medien-transzendente) Welt ist für sich alleine kein denkbare Fundament für die sinnkonstitutiven Leistungen von Zeichen- und Mediensystemen. Aus einer ontologischen Weltwabe lässt sich ebenso wenig semantischer Honig saugen wie aus den mentalen Leistungen eines vorsprachlichen Geistes. Sprach- und Mediensysteme, die auf eine semantische Referenzfunktion eingeschränkt blieben, könnten keine Sprach- oder Mediensysteme im definitiven Sinne sein.

Die medienimmanente Genese von Eigensinn folgt hier einem semiotischen Gesetz, das Peirce so formuliert hat:

Aus der Tatsache, daß jeder Gedanke ein Zeichen ist, folgt, daß der Gedanke einen weiteren Gedanken adressieren muß, weil darin das Wesen des Zeichens besteht. [...] jeder Gedanke muß durch einen anderen Gedanken *interpretiert* worden sein.

Es gibt – so Peirce (1984, 224) – »keine Ausnahme von dem Gesetz, daß jedes Gedanken-Zeichen durch ein folgendes übersetzt oder interpretiert worden sein muß«.

Semantiken verdanken sich also epistemologisch nicht einem Reich medienfreier Kognition oder einer ontologischen Ordnung der ›Welt selbst‹. Ihre Funktion kann sich in den verschiedenen Medien nicht darin erschöpfen, Weisen bereitzustellen, in denen eine prämediale (›ontologische‹) Welt dargestellt, abgebildet, gespiegelt zu werden vermag. Wir verfügen – so Rorty (1994, 321) – über keinen »transzendentalen Standpunkt außerhalb unserer gegenwärtigen Darstellungssysteme, von dem aus wir die Relation zwischen diesen Darstellungen und ihrem Gegenstand untersuchen könn[t]en«.

Die Genese, Fortschreibung und Geltungsauszeichnung von Sinn operiert also über verschiedene Arten der Bezugnahme, die sich in einem erkenntnistheoretischen Sinn nicht vorgängig zwischen Zeichen- bzw. Mediensystemen und der Welt abspielen, sondern die sich prioritär innerhalb desselben medialen Feldes oder zwischen verschiedenen Medien- oder Zeichensystemen vollziehen. Dies ist der zweite Befund, den ich mit Blick auf den zu skizzierenden Rahmen einer Idee der Transkriptivität festhalten möchte. Der Suspendierung des unmittelbaren Bezugs des Subjektes auf sich selbst, das des ›Umwegs‹ symbolischer Entäußerungen bedarf, entspricht eine zweite konstitutive Suspendierung, nämlich die der Möglichkeit des unmittelbaren Bezugs auf eine Welt möglicher Referenz. Die – wie man sie nennen könnte – »Epistemologie der Störung« entfaltet ihre Durchschlagskraft in einer doppelten Suspendierung erkenntnistheoretischer Unmittelbarkeit, an deren Ort die Prozeduren medial vermittelter Bezugnahme treten.

### 3.3 Medialität

Spur-Prinzip und Interpretations-Prinzip schieben also unabweislich die Mittelbarkeit des Medialen in das Feld epistemologischer Unmittelbarkeit ein. Die Epistemologie der Störung setzt Materialität, Performativität und Aisthetik von Zeichen- und Mediensystemen oder, wie man mit Brandom (2000) formulieren könnte, eine expressive Vernunft, theoretisch wieder in ihr Recht.

Wenn es zutrifft, dass Zeichen- und Mediensysteme im Zuge der Semiosis weder unmittelbar auf den Attributreichum einer zeichen-transzendenten Welt,

noch auf die mentalen Ordnungen einer vorsprachlichen ›Sprache des Geistes‹ zurückgreifen können, werden sie selbst zum Ort der Sinnproduktion: Die Bedeutungsgenese erfolgt als Eigensinnproduktion unter den materialen und ästhetischen Bedingungen der jeweils beteiligten Zeichen- und Mediensysteme. Die Genese von Sinn ist insofern eng mit der Medialität der Zeichensysteme verschaltet, in denen er hervorgebracht wird: Sie kann sich nur auf dem exterioren Feld der medialen Oberflächen und der dispositiven Ordnungen, in denen Zeichen/Medien prozessiert werden, vollziehen.

In der Tat sind in sprachlichen und nicht-sprachlichen Medien die jeweiligen Arten von Semantiken eng mit den jeweiligen materiellen Zeichensubstraten und den medialen Dispositiven verknüpft, in denen sie hervorgebracht werden; sie liegen diesen nicht als ›neutrale‹ kognitive Formen voraus. Unter den bislang skizzierten Bedingungen der Epistemologie der Störung kann es die identische Replikation eines ›kognitiven Originals‹ in verschiedenen Zeichenformaten nicht geben.

Die Semantik etwa der Bilder – oder anderer nichtsprachlicher Medien – besteht deshalb auch nicht darin, dass sie etwas bildlich sagen, was auch sprachlich oder anders hätte gesagt werden können. Neutrale Inhalte/Informationen, die gleichsam unversehrt (›originaliter‹) zwischen verschiedenen Medien übertragen werden könnten, sind nicht denkbar, weil es nur mediale Varianten von Inhalten gibt, für die kein prämediales Original existiert. Jede Form der Übertragung eines Inhaltes aus einem in ein anderes Medium nimmt deshalb notwendig die Form der Transkription, d. h. der Neukonstruktion unter medial veränderten Bedingungen an. Die semantischen Gehalte von Zeichen, medialen Figurationen oder Morphomen können nicht auf ein prämediales kognitives Reservoir zurückgreifen. Sie werden nicht als transzendente Signifikate in den kulturellen Diskurs eingespeist, sondern dieser ist der generische Ort der Hervorbringung von Sinn. Die doppelte Suspendierung der Unmittelbarkeit (die der Introspektion und der Referenz) ist also zugleich mit einer Rehabilitation medialer Mittelbarkeit verbunden.

### 3.4 Eigensinn

Ein wesentlicher Verfahrensmodus von Mediendiskursen besteht also in der transkriptiven Wiederverarbeitung von medialen bzw. symbolischen Hervorbringungen, die bereits zuvor in anderen Diskursen dieser Art generiert worden waren.

Sowohl Individuen als auch kulturelle Systeme organisieren den semantischen Prozess weithin über Formen der autoreferentiellen Selbstverarbeitung, der *rekursiven* Rückwendung des Bewusstseinsystems und des sozialen Systems auf sich selbst: Es ist diese Rekursivität – also die, wie Luhmann (1997,

213f.) formuliert, »Anwendung des Verfahrens auf die Resultate des Verfahrens« – der sich der Eigensinn kultureller Sinnsysteme verdankt. Die Pointe dieses luhmannschen Gedankens lässt sich vielleicht so formulieren: Symbolische Systeme tendieren dazu, als Gewinn aus der für sie charakteristischen Verfahrensform der rekursiven Selbstverarbeitung Eigensinn zu generieren. Ihr Eigensinn kann also als unmittelbare Wirkung ihrer Selbstreferentialität angesehen werden. Bereits die außerhalb des Verfahrensraumes der Schrift operierende Rede verfügt über das Vermögen der Isolierung und Stillstellung von Redeausschnitten sowie der Bearbeitung der stillgestellten ›Elemente‹ und damit über eine Form des autoreferentiellen Bezuges von Sprache auf Sprache, die man rekursive Transkriptivität nennen könnte. Mit der Schrift entstehen dann neue Formen der intramedialen Bezugnahme von Texten auf Texte, wobei die Remediation eines Mediums durch ein anderes auch noch als »definierendes Charakteristikum« neuer Digitalmedien angesehen werden kann (Bolter/Grusin 2001). Selbstbezüglichkeit wäre also eine der grundlegenden Quellen kultureller Semantik. Ihr verdanken sie ihren Eigensinn, weil die Bewegungen der Selbstbezugnahme immer nur vermittelt sein können über die genuine Medialität der jeweils am transkriptiven Spiel beteiligten Medien- und Symbolsysteme.

### 3.5 Störung

Wenn sich die Prozesse kultureller Sinnbildung notwendig im Modus intra- und intermedialer Bezugnahme von Zeichen auf Zeichen bzw. von Medien auf Medien vollziehen, so ist offensichtlich, dass in den Sprachspielen der kulturellen Semantik die Stadien der unproblematischen Geltung von Sinn von jenen unterschieden werden müssen, in denen das Spiel transkriptiver Bezugnahmen, der ›kulturellen Rekonzeptualisierungen‹, jeweils immer wieder in Gang kommt. Freilich ist auch in die Stadien ›ungestörter‹ Semantik das Moment der ›Störung‹ untilgbar als jene andauernde Fragilität eingeschrieben, von der jederzeit Prozesse der Remediation ihren Ausgang nehmen können. Ich möchte diese beiden Stadien medialer Kommunikation, das der unproblematischen Geltung von Sinn und das seiner jeweiligen Rekonzeptualisierung als Stadien der ›Transparenz‹ und der ›Störung‹ unterscheiden (vgl. Jäger 2004, 35–74).

Störung und Transparenz sollen dabei verstanden werden als zwei polare, funktionale Zustände medialer Performanz, die konstitutiv eingeschrieben sind in das Verfahren der Transkription. Transkription ließe sich dann beschreiben als der jeweilige Übergang von Störung zu Transparenz, von der De- zur Rekontextualisierung der fokussierten Kommunikate. Transkription kommt meist dann in Gang, wenn sich der Fokus kultureller Aufmerksamkeit verschiebt,

wenn die problemlose Geltung tradierter Rahmen und Habitus erodiert oder wenn sich kulturelle Umbrüche politischer, ideologischer oder epistemischer Provenienz anbahnen. Während Störung als Ausgangspunkt das transkriptive Verfahren der Remediation in Gang setzt und ein Zeichen/Medium in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, lässt sich Transparenz als der Zustand im Prozess medialer Performanz ansehen, in dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt, den es mediatisiert, verschwindet, transparent wird, sich wie Danto (1991, 232) formuliert, »in einem Akt des vollständigen Rückzugs und der Selbstausschöpfung sozusagen selbst opfert« Transparenz soll also nicht – wie weithin im medientheoretischen Diskurs angenommen wird (vgl. etwa Engell/Vogel 1999, 10) – als eine quasi ontologische Eigenschaft von Medien angesehen werden, sondern vielmehr als ein funktionales Stadium, das Medienkommunikationen kennzeichnet, wenn die in ihnen verhandelten Semantiken in ihrer Geltung unproblematisch sind.

Störung und Transparenz markieren also zwei Modi der Sichtbarkeit, die in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander stehen und die sich in der Regel wechselseitig ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und die des Mediatisierten.<sup>1</sup> Die Unsichtbarkeit (Transparenz) des Zeichens/Mediums ermöglicht, da in diesem Aggregatzustand seine Fragilität nicht thematisch ist, den ungestörten ›Realismus‹ des Mediatisierten, während sich im Sichtbarwerden des Mediums der ›Realismus‹ des Mediatisierten als ontologischer Schein erweist, der sich dann aus den mediatisierten Objekten zurückzieht. Realismus ist, wie Goodman feststellt, medienrelativ: »[...] er wird durch das Repräsentationssystem festgelegt, das für eine gegebene Kultur oder Person zu einer gegebenen Zeit die Norm ist.« (Goodman 1997, 45) Der Realismus, mit dem symbolische Mittel repräsentieren, ist dabei umso höher, je vertrauter (transparenter) die gewählten Mittel sind. Mediale Darstellungen erscheinen uns dann realistisch, wenn »die Praxis [...] die Symbole so transparent [hat] werden lassen, daß wir uns einer Anstrengung oder irgendwelcher Alternativen oder der Tatsache, daß wir interpretieren, überhaupt nicht bewußt sind.« (Ebd., 44f.) In kommunikativen Zuständen dieser Art wird die Mediatisiertheit des Realen »durch unsere Neigung verschleiert, einen *Bezugsrahmen* dann nicht zu spezifizieren, wenn er unser eigener ist« (ebd.). Es zeigt sich hier, dass – wie Bolter und Grusin (2001, 53) vermuten – in Mediensysteme grundsätzlich das Begehren eingeschrieben ist, »hinter die Grenzen der Repräsentation zu gelangen und das Reale selbst zu erreichen.« Erst die Erosion vertrauter Bezugsrahmen lässt die mediale Relativität des Realen und damit das symbolische Repräsentation-

1 Die Unterscheidung dieser beiden Modi der Sichtbarkeit entspricht etwa der Unterscheidung zwischen »looking at« und »looking through«, die Bolter und Grusin (2001, 41) im Anschluss an Lanham vornehmen.

tionssystem selbst als »Weise der Welterzeugung« (Goodman 1990) wieder sichtbar werden.

Natürlich sind Krisen dieser Art als Störungen des semantischen Gleichgewichts nicht nur epochale Einschnitte, von denen kulturelle Sehweisen und Weltbilder von Zeit zu Zeit heimgesucht werden; sie sind vielmehr auch auf der Mikroebene kultureller Diskurse geläufige Durchgangsstadien, die kommunikative Prozesse nach der ihnen eigenen Logik der Transkriptivität allenthalben durchlaufen und die sie auch wieder verlassen mit dem Wiedereintritt in Phasen der Transparenz, d. h. der ungestörten Geltung von Sinn. Die These, die hier vertreten wird, ist also die, dass die Transparenz des Mediums keine »Eigenschaft« des Mediums ist, sondern ein Aggregatzustand, den das Medium dann annimmt, wenn die mediatisierte Semantik als stilles Wissen kommunikativ nicht »gestört« ist, ebenso wie umgekehrt Störung kein parasitärer Defekt der kultureller Kommunikation ist, sondern jener kommunikative Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird, jener Zustand also, der, wenn er eintritt, häufig mit Remedialisierungs- d. h. Transkriptionsbedarfen verknüpft ist, ohne dass dieser Prozess der ständigen Transformation fragiler semantischer Gleichgewichtszustände jemals unterbrochen werden könnte. Hier, in dem Moment, in dem das Medium – wie Martin Seel formuliert – »als erscheinender Grund (re-)präsentierter Erscheinungen« sichtbar wird,<sup>2</sup> wäre im Übrigen auch der Ort, an dem ästhetischen Prozesse ihren Ausgang nehmen.

#### 4. Kleines Resümee

Meine bisherigen Überlegungen zur Verfahrenslogik kultureller Semantik lassen sich also in aller Vorläufigkeit so zusammenfassen: Zeichen- und Mediensysteme, aus denen sich die Semantik von Kulturen speist, verfügen über keine systemtranszendenten Quellen für den Prozess der Konstitution und Evidenzauszeichnung von Sinn. Hierin liegt ihre Fragilität und Brüchigkeit und zugleich die Notwendigkeit, fortwährend in Verfahren der remedialisierenden Bezugnahme einzutreten. Die Verfahren der kulturellen Semiosis sind deshalb notwendigerweise darauf verwiesen, im Falle der Irritation, der Störung etablierter Semantiken, auf immer schon semiologisch konstituierten Sinn zurückzugreifen und ihn unter je spezifischen diskursiven Bedingungen »kulturell zu rekonzeptualisieren«, d. h. zu transkribieren. Dies gilt – wie mir scheint – ge-

2 Vgl. hierzu Seel (2003, 279), wo es vom Bild heißt: »Die besondere Präsenz des Bildes liegt nicht in einer scheinhaften Präsenz des jeweiligen Bild-Inhalts, sondern in der Anwesenheit des Bildes selbst als eines *erscheinenden Grundes* (re-)präsentierter Erscheinungen.«

rade auch für Morphome, die man als Resultate transkriptiver Prozesse ansehen kann. Transkriptionen reagieren als Rekonzeptualisierungen, als »Neudiskursivierungen« etwa auf Resonanzstörungen, d. h., wie Jan und Aleida Assmann gezeigt haben, auf Verschiebungen in den Ökonomien individueller und kultureller Aufmerksamkeit (vgl. hierzu Franck 1998; ebenso Assmann/Assmann 2001). Sie reagieren aber auch auf die Umbrüche, von denen die politischen und kulturellen Rahmenbedingungen von gesellschaftlichen Diskursen immer wieder betroffen sind. Immer dann gerät das Spiel medialer Bezugnahmepraktiken in Bewegung: In den Diskursen kultureller Kommunikation erodiert nun die unproblematische Geltung tradierter Semantiken. Diese werden in ihrer Evidenz (vgl. Jäger 2008) irritiert und als irritierte in das mediale Spiel der transkriptiven Maschine eingespeist und rekonzeptualisiert. Transkriptionen sind also Netzwerke einander fort- und überschreibender Narrationen, Netzwerke intra- und intermedialer Bezugnahmen. Durch sie werden keine Inhalte übertragen, die in medienneutralen Archiven historischen Wissens gespeichert wären. Vielmehr *bringen* sie die Semantiken, die sie übermitteln, zugleich hervor, um sie erneut Anschlussdiskursen auszusetzen, in denen sie affirmiert oder negiert, verschoben oder gänzlich gelöscht werden können. Für Transkriptionen scheint es also ein Vorher und ein Nachher zu geben. Aber das Vorher der Semantik, die überschrieben wird, ist nie anders zu haben als aus der Perspektive, die das Nachher der Transkription eröffnet. Und doch kann die transkribierende Bezugnahme in dem, was sie konstituiert, den Eigensinn des Überschriebenen nie restlos löschen. Die transkriptiven Erzeugnisse, Skripturen oder Morphome sind deshalb immer Palimpseste, in denen der überschriebene Sinn als nie restlos disziplinierbarer immer sichtbar werden und neue, konkurrierende Transkriptionen auslösen kann. Transkriptionen erzeugen zwar hinsichtlich ihrer semantischen Hervorbringungen eine quasi-transzendente Macht, aber eine, die ihrer Fragilität niemals wirklich Herr wird. Remediationen, *Reframings* und Rekonzeptualisierungen, kurz Transkriptivität, ist also in den Diskursen der kulturellen Semantik untilgbar am Werke. Sie hält das Spiel von Eigensinn und Störung unabschließbar in Gang.



## Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida/Assmann Jan (2001): *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*. München 2001.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2001): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (MA)/London 2001.
- Blamberger, Günter/Boschung, Dietrich (2010): Das Projekt »Morphomata«. In: Internationales Kolleg Morphomata. Jahresbericht 2009. Köln 2010, 6–15.
- Brandom, Robert B. (2000): *Expressive Vernunft. Begründen, Repräsentation und diskursive Festlegung*. Frankfurt a.M. 2000.
- (2001): *Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus*. Frankfurt a.M. 2001.
- Burke, Peter (2005): *Was ist Kulturgeschichte*. Frankfurt a.M. 2005.
- Cassirer, Ernst (1964): *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Darmstadt 1964.
- (1971): *Idee und Gestalt. Goethe Schiller Hölderlin Kleist*. Darmstadt 1971.
- Danto, Arthur C. (1991): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M. 1991.
- Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (1999): Vorwort. In: Claus Pias u. a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999, 8–11.
- Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München 1998.
- Goffman, Erving (2000): *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M. 2000.
- Goodman, Nelson (1990): *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a.M. 1990.
- (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M. 1997.
- Huizinga, Johan (1952): *The Task of Cultural History*. In: Ders.: *Men and Ideas*. New York 1952, 17–96.
- Husserl, Edmund (1929): *Formale und Transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Halle (Saale) 1929.
- Jäger, Ludwig (2004): *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, 35–74.
- (2008): *Indexikalität und Evidenz. Bemerkungen zum Problem der deiktisch-indexikalischen Bezugnahme*. In: Horst Wenzel/Ders. (Hg.) [in Zusammenarbeit mit Robin Curtis und Christina Lechtermann]: *Deixis und Evidenz*. Freiburg i. Br. 2008.
- (2011): *Bezugnahmepraktiken. Skizze zur operativen Logik der Mediensemantik*. In: Ders./Gisela Fehrmann/Meike Adam (Hg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München [im Druck].
- Levy, Amir/Merry, Uri (1986): *Organizational Transformation: Approaches, Strategies, Theories*. New York 1986.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997.
- Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*. Cambridge (MA)/London 2001.
- Miebach, Bernhard (2006): *Soziologische Handlungstheorie*. Wiesbaden 2006.

- Peirce, Charles Sanders (1984): Some Consequences of Four Incapacities. In: Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition. Vol. 2: 1867–1871. Hg. v. Edward C. Moore et al. Bloomington 1984, 211–242.
- Rorty, Richard (1994): Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie. Frankfurt a.M. 1994
- Seel, Martin (2003): Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a.M. 2003.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Bd. I. Frankfurt a.M. 1984.

Martin Roussel

»Agens der Form«

## Kontingenz und Konkretion kultureller Figurationen

[S]emblable à la statue de Glaucus que le tems, la mer et les orages avoient tellement défigurée, qu'elle ressembloit moins à un Dieu qu'à une Bête féroce, l'ame humaine altérée au sein de la société par mille causes [...] a, pour ainsi dire, changé d'apparence au point d'être presque méconnoissable

Jean-Jacques Rousseau

Goethe sagt daher mit Recht irgendwo: »Das Gebildete wird immer selbst wieder zu Stoff.« Die Materie, die gebildet ist, Form hat, ist wieder Materie für eine neue Form.

Friedrich Hegel

I.

Konkrete Formen eröffnen einen kontingenten Zeithorizont. Ausgehend von dieser Überlegung zu einem kulturgeschichtlichen Verständnis, das sich von Formbegriffen einer Ideen- oder Wissensgeschichte löst, geht es mir um Folgendes: die Konsequenzen für kulturellen Wandel in den Blick zu bekommen, wenn anstelle von Epistemen, Systemen oder heuristischen Annahmen über das, was ›Kultur‹ ist, das Wissen über Kultur selbst als Teil kultureller Formierungen, als manifestierte Vorstellung in konkreten Ausformungen wie Deformationen zu betrachten ist. Man könnte mit einem solchen Verständnis des Konkreten, Formen in ihrer sinnlichen Erscheinung gleichsam als Einlässe, vielleicht auch Anlässe<sup>1</sup> oder Ansatzpunkte<sup>2</sup> zur wiederum gleichsam imaginären oder imaginierten Welt des Wissens begreifen. Wenn hiermit gleichsam eine musilsche ›Utopie der induktiven Gesinnung‹ zugrunde liegt, so heißt dies jedoch nicht, die Bedeutung kategorialen Wissens, philosophischer Grundlegung oder einer spekulativen Geistesgeschichte *per se* in Frage zu stellen. Vielmehr ist es die Absicht, die dem Gegenstandsbereich ›Kultur‹ inhärenten Problemstellungen zu diskutieren: Was bedeutet es, wenn Wissen sich konkretisiert; was impliziert es, wenn kulturelle Formen dem Kontext ihrer Entstehung ent-

1 Vgl. David Wellberys *Vorbemerkung* in seinem *Modellanalysen*-Band zu Kleists *Erdbeben in Chili* (Wellbery 1993).

2 Vgl. zum Begriff des Ansatzpunktes Auerbach 1967 (*Philologie der Weltliteratur*).

fremdet neu entziffert, gedeutet werden oder etwa unlesbar im Archiv der Geschichte verschwinden? – Kann eine ›Form‹ überhaupt sinnlich sein, also als Datum der Wahrnehmung begriffen werden, oder ist sie nicht vielmehr – wie etwa in der deutschen Tradition des Gestalt-Begriffes – kognitiv verankert? Mit einem Anklang an Walter Benjamin reformuliere ich diese Frage als These, nach der kulturelle Gebilde als *Form einer Destruktion des Symbolischen* zu erläutern sind.

Drei exemplarische Passagen erlauben es, diese Fragen wechselseitig zu diskutieren; sie strukturieren diesen Aufsatz: Nach grundsätzlich erörternden Vorbemerkungen entfaltet der erste Teil des Aufsatzes am Beispiel des *Nolime-tangere*-Komplexes und seiner Darstellungstradition in der bildenden Kunst den Gedanken der Konkretisierung und des Konkreten (III.); der zweite umkreist anhand der *Romantischen Allegorie* Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoffs (um 1820) die Kopplung von Kontingenz und Konkretion (IV.), während der dritte Passus eine Fallstudie bietet, die im Konnex von Kontingenz und Konkretion den kreatologischen Kern ihres Gegenstandes sieht: Robert Walsers *Mikrogramm Nr. 186* (entstanden im März 1925; VI.). Ich bestimme so zuletzt mein Verständnis kultureller Figurationen, dessen, was der griechische Terminus μόρφωμα (*mórphoma*) als ›Ausformung‹ kultureller Gebilde vorgibt.<sup>3</sup>

Theoretische Problemanzeigen bezüglich einer Theoretisierung des Konkreten (Hegel; II.) und der Brüchigkeit des Zeichen- bzw. Symbolbegriffes (Benjamin) flankieren die drei demonstrativen Abschnitte, die in Adornos Formel vom »Agens der Form« – ihrer historischen Eigenmächtigkeit zwischen Zerstreuung bzw. Vergessen und Einheit bzw. Persistenz – ihren Zielpunkt finden (V.). Mit dem Begriff ›Agens‹ erfasst Adorno Formen in ihrer historischen Eigenmächtigkeit zwischen (relativer) Einheit in der Überlieferung bzw. Persistenz und ihrer Zerstreuung bzw. ihrem Verblässen (darin abzugrenzen von ›symbolischen‹ Formen; VII.).

Der Aufsatz zielt auf die Spannung zwischen der Prägung kultureller Formen und der Möglichkeit, diese Prägungen aufzugreifen und neu zu diskursivieren.

- 3 Der hieran anschließende Neologismus ›Morphom‹ des Kölner Kollegs »bezeichnet die durch den Prozess der Gestaltwerdung oder Gestaltgebung entstandene Form. Mit dem Begriff ›Morphom‹ sollen Konkretisierungen kulturellen Wissens in einer sinnlich wahrnehmbaren Form bezeichnet werden« (Blamberger/Boschung 2010, 6). Vgl. zur Formel vom Morphom als »die durch einen Prozess der Gestaltwerdung und Gestaltgebung entstandene rekurrente und wirkmächtige Form« auch den Beitrag von Dietrich Boschung in diesem Band. – Im Unterschied zu allgemeinen Wissensstrukturen bezeugen Kulturen konkretisierte Vorstellungen, in denen sich Wissen erst figuriert, speichert und transformiert. Vgl. zu ›Ausformung‹ als Übersetzung von *mórphoma* den Beitrag über die antike Verwendung des Begriffs von Jürgen Hammerstaedt in diesem Band.

In diesem Sinn erschließt der Formbegriff des ›Morphoms‹ im Unterschied zu verwandten Begriffen wie dem Topos, Symbol oder Motiv<sup>4</sup> einen kontingenten Zeithorizont. Diese Logik kulturellen Wandels denkt im Konkreten der Kultur ein doppeltes: die Möglichkeit kultureller Kontinuität, das heißt die sinnlich wahrnehmbaren Formen eines kulturellen Archivs aufzugreifen, und zugleich deren Refiguration und Bedeutungswandel in der Schaffung neuer kultureller Konkretionen. Zu klären sein wird im Folgenden demnach der Nexus zweier Vorstellungsdimensionen: Das heißt zunächst, wie eine Figuration überhaupt als konkret bestimmbar ist, und sodann die Bedeutung eines offenen Zeithorizontes, mit dem das Verständnis überlieferter Formen und möglicher Refigurationen notwendiger Weise durch kontingente, nicht kalkulierbare Faktoren angereichert wird. Diese beiden Achsen – eine gewissermaßen ontologische oder epistemische und eine zeitliche oder genealogische – geben die Fluchtperspektiven für einen konkreten, konkretisierten und ateleologischen Kulturbegriff vor.<sup>5</sup>

## II.

Ob die Vorstellung vom Konkreten selbst abstrakt oder konkret sei, hängt weniger von den Sinnen und der Sinneswahrnehmung ab, als man gemeinhin denken könnte. Ist das Konkrete nicht dasjenige, was sich im Akt der Wahrnehmung als Gegebenes der Sinne darbietet? Was anders kann sich dem Bewusstsein zeigen als ein Zeichen, eine Nach- oder Einbildung dessen, was ›ist‹. Im Zeigen verschwindet das Datum der Empirie, die Ordnung überschreibt die Kontingenz der sinnlichen Erfahrungsmomente. Nur wie »leere Blätter« in einem beschriebenen Buch gibt sich das Glück in der Geschichte, zitiert Adorno Hegel; »leere Blätter«, die leer, also schriftlos doch zu lesen sind, zwischen den Zeilen, das heißt: kontingent, unwiederholbar, interpretatorisch im wahren Wortsinn (Adorno 1997, Bd. 6: Negative Dialektik, 346). Genauso entzieht sich das Konkrete dem Allgemeinen und ist das Allgemeine – die Form – des Konkreten seine unbeschriebene Seite. Die Form des Konkreten bestimmte sich von hieraus – gewissermaßen, metaphorisch gefasst, lesbar – als leeres Blatt Papier.

- 4 Als Baustein von ›Erzählung‹ wäre das Motiv zudem primär inhaltlich bestimmt; seine Offenheit (Anschließbarkeit an Erzählkontexte; die Möglichkeit, es in potentiell unendlich viele Erzählungen einzubauen) ist eine des Bewusstseins bzw. der narrativen Logik, der Modulierbarkeit des Motivischen, und keine dem Motiv inhärente Formbestimmung.
- 5 Eine gewisse Affinität besteht zu Foucaults ›Ontologie der Gegenwart‹, die das Wissen (die Archäologie), die Macht (die Genealogie) und das Subjekt (die Ästhetik der Existenz) ineinander verschränkt.

Umgekehrt ist es mit dem Konkreten freilich nicht so einfach, wie es Hegels berühmte Polemik *Wer denkt abstrakt?* nahelegen könnte. Die Frage, was konkret und was abstrakt zu nennen sei, kann von hierher zwar einerseits leicht auf den Kopf gestellt werden. Denn jeder Reflexion, jeder Bewusstwerdung muss einleuchten, dass das Konkrete das ist, was als solches, das heißt in seiner Beziehung auf etwas anderes, das heißt: in seinen Beziehungen, erkannt wird. Konkret sind Dinge erst definiert, und konsequent ließe sich hieraus Hegels Plädoyer für eine geschichtsphilosophisch grundierte Ontologie folgern. Für Hegel lässt sich konkreter über das Konkrete nicht sprechen, und das, was dem ›gesunden Menschenverstand‹ als konkret lediglich erscheint, ist in Wirklichkeit abstrakt, weil es das Konkrete in seiner konkreten ›Wahrheit‹ nicht erfasst und die Distinktionen, die das selbst unkonkrete Denken dem Begriff nach vermittelt, übersieht. Das was man sieht, ist niemals konkret an sich, sondern konkret nur in der Gestalt, die es im Denken aufgefasst annimmt. Hegel erläutert, anschaulich zumal aus literaturwissenschaftlicher Perspektive:

Erinnere ich mich doch, in meiner Jugend einen Bürgermeister klagen gehört [zu haben], daß es die Bücherschreiber zu weit treiben und Christentum und Rechenschaft ganz auszurotten suchen; es habe einer eine Verteidigung des Selbstmordes geschrieben; schrecklich, gar zu schrecklich! – Es ergab sich aus weiterer Nachfrage, daß Werthers Leiden verstanden waren.

Das heißt abstrakt gedacht, in dem Mörder nichts als dies Abstrakte, daß er ein Mörder ist, zu sehen und durch diese einfache Qualität alles übrige [...] zu vertilgen. (Hegel 1986, Bd. 2: Jenaer Schriften 1801–1807. *Wer denkt abstrakt?*, 575–581, hier: 578)

Abstrakt denkt, wer Goethes Werther als Mörder seiner selbst bestimmt sieht und diese Bestimmung verallgemeinert, als handle es sich nicht um eine Romanfigur, sondern um ein moralisch klar erwiesenes Exempel; konkret bedeutet hier genau zu sein: Wäre Werther etwa nicht als Wiederholung der Passion Christi zu lesen? Und der Effekt, der aus dem Arrangement des Briefromans resultierte, als Verteidigung des Selbstmordes nicht begreifbar, wohl aber als *Geburt des modernen europäischen Romans*, wie Gerhard Neumann (2000) es dargelegt hat? Es ist müßig, hier über die Interpretation einer Romanfigur, eines Romanes zu streiten, wo die Tatsache der Interpretation doch schon die Einsicht bedeutet.

Die polemische Spitze von Hegels Diskurs zielt auf den realhistorischen Status der Philosophie und in dieser Bewegung des Denkens zugleich auf den ›gesunden Menschenverstand‹ und die Suggestivität dessen, was erscheint, im Unterschied zu dem, was man darüber als ›gültig‹, ›wahr‹ oder ›zutreffend‹ aussagen kann.<sup>6</sup> Hegel beharrt also auf der Konkretheit seiner Philosophie, doch

6 Etwas komplizierter ist es denn doch: »Die gesunde Menschenvernunft geht auf das Konkrete. Erst die Reflexion des Verstandes ist abstrakte Theorie, unwahr, nur im

in diesem Insistieren lässt er sich dazu herab, das Feld philosophischer Spekulation zu verlassen und die Konkretheit seiner (wie überhaupt: der) Philosophie zu konkretisieren. Und das wäre dann philosophische Erkenntnis?

Zur weiteren Erläuterung dieses Begriffs des Konkreten können wir zunächst nur sinnliche Dinge anführen [...]. Rot ist z. B. eine abstrakte sinnliche Vorstellung [...]. Aber eine Rose, die rot ist, ist ein konkretes Rot.<sup>7</sup>

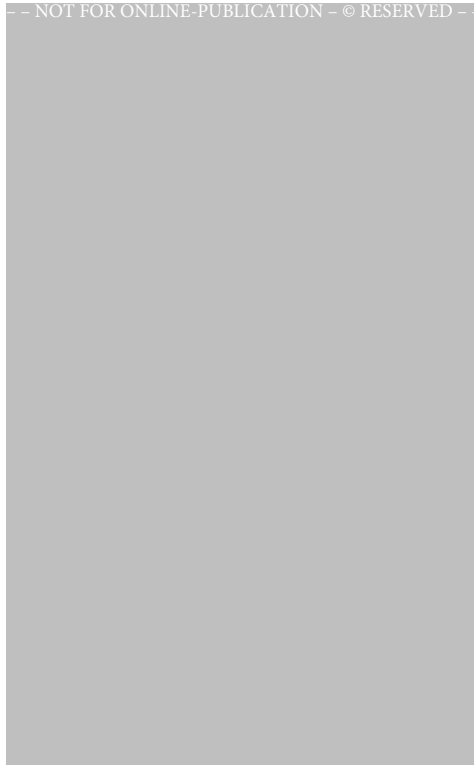
Bleibt die Intuition des Konkreten also doch in ihrem Recht, oder bedürfte die intuitive Konkretisierung der Kontra-Intuition Hegels noch einmal einer dialektischen Wende ins reflektorisch Allgemeine? Schauen wir uns für diese Verschränkung des Konkreten mit dem Intuitiven und auch dem Abstrakten ein Beispiel an.

### III.

Die folgende Szene der Berührung oder besser: Nicht-Berührung stammt aus Picassos Blauer Periode. Das rätselhafte Bild trägt den Titel *La Vie* und ist 1903 entstanden. Ich will mich hier weder auf die möglichen tiefenpsychologischen Deutungen des Werkes einlassen, die in den Figuren den Maler selbst mit seiner Geliebten in der Abkehr von der Mutter vermuten, noch auf eine stilgeschichtliche, die auf Verfahren der Formaflösung und die Stellung des Bildes in der Geschichte der modernen Malerei, in der Blauen Periode oder zum kommenden Kubismus Bezug nimmt. Auch die Frage, ob der Maler sich in der Hauptfigur als eine Art »neuer Messias« stilisiere, der sich gegen die Muttergottes Maria wendet und als Künstler inthronisiert, soll hier hintangestellt werden.<sup>8</sup> Mich interessieren die Hand und der Zeigefinger. Was zeigt der Finger?

Kopfe richtig, – auch unter anderem nicht praktisch. Die Philosophie [– gewissermaßen als Aufhebung der zuvor getroffenen Bestimmungen –] ist dem Abstrakten am feindlichsten, führt zum Konkreten zurück« (Hegel 1986, Bd. 18: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, 43).

- 7 In den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* führt Hegel aus: »In der Tat steht die Philosophie im Gebiete des Gedankens; sie hat es damit mit Allgemeinheiten zu tun, ihr Inhalt ist abstrakt, aber nur der Form nach, dem Elemente nach; in sich selbst ist aber die Idee wesentlich konkret, die Einheit von unterschiedenen Bestimmungen. [...] Ist das Wahre abstrakt, so ist es unwahr« (Hegel 1986, 18, 43). Aus dieser Passage stammt auch der berühmte Satz »Das Wahre [...] ist konkret« (45), der über Marx und Lenin bis hin zu Brecht und Benjamin Eigenmacht erlangt hat.
- 8 Siehe zu diesen Deutungen den Überblick bei Becht-Jördens/Wehmeier 2003.



*Abb. 1: Pablo Picasso: La Vie (1903)*<sup>9</sup>

Er zeigt auf die Mutter mit dem Kind, indem er sie in der selben Geste auf Distanz hält, abwehrt. Zugleich bindet er im Bildaufbau die beiden Figurengruppen zusammen, die linke und die rechte, aber zugleich die beiden gemalten im Mittelteil des Bildes. Der Fingerzeig ist also ein doppelter, insofern er verbindet, was er zugleich trennt; er ist aber auch ein doppelter, weil er jener Berührung als ein *Noli me tangere* neuen Bildraum gibt, und weil er dieser Szene des Nicht-Berührens keinen himmlischen Glanz verleiht, keine Einkleidung durch Engelsmotive, Heiligenschein, sondern zugleich auf die Grenze von Figur im Sinne von Person und im Sinne des Figurativen hinweist. Er weist auf die figurative Dimension der Figuren hin, auf den figurativen Status, von dem, was wir ›Person‹ nennen. Dass man in den beiden gemalten, verschlungenen Figurationen im Mittelteil Zitate Gauguins (oben) und van Goghs (unten) ausgemacht hat, mag dies noch verstärken.

9 The Cleveland Museum of Art. Gift of the Hanna Fund 1945.24. © 2006 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.



Bei Picassos Bild handelt es sich jedoch nicht nur aufgrund der ostentativ eingeschriebenen Kreuzfigur als Figur der imaginären Einheit des Dargestellten mit der Darstellung um eine Szene in der Tradition des biblischen *Noli me tangere*. Denn obgleich das Bild weder Jesus Christus zeigt noch überhaupt an die Möglichkeit von Auferstehung erinnert, handelt es sich zweifellos um eine Szene der Berührung, ja genauer und zunächst um eine Szene des Nicht-berührt-werden-Wollens, also um eine *Noli-me-tangere*-Szene. Leicht ließe sich diese Beobachtung sogar biografisch ausführen, denn Picasso hatte in seiner Studienzeit in Madrid Correggios *Noli-me-tangere*-Version kennengelernt, der das ikonografische Modell entnommen ist.



Abb. 2: Correggio: *Noli me tangere* (ca. 1525)<sup>10</sup>

Die zugrundeliegende Szene ist prominent besonders im Johannes-Evangelium, wo Maria Magdalena im Garten Gethsemane Jesus trifft und ihn, den Aufer-

10 Museo del Prado, Madrid. Abb. nach <http://artmight.com/ger/Artists/Correggio-1489-1534/CORREGGIO-Noli-Me-Tangere-6034p.html> [31.03.2011].

standenen oder soeben Auferstehenden für den Gärtner hält; sie erkennt ihn erst, als er die Worte spricht: »Rühre mich nicht an! denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater« (Joh. 20,17).<sup>11</sup> Das Thema ist, wohl aufgrund der eindeutigen Attribuierung Jesu Christi als Gärtner mit Spaten, seit dem 9. Jahrhundert viel gemalt worden. Beinahe in allen Versionen von Giotto über Bruegel bis Rembrandt sieht man diese Handgeste, zwischen abwehrend und zeigend. Was kann die Malerei anderes zeigen als Maria Magdalena und den Gärtner in der gezeigten Möglichkeit, einander zu berühren? Und muss man nicht wissen, dass Jesus unberührbar auferstanden ist? Und doch ist er als der auferstandene Gott Fleisch geworden, also berührbar, wie es jene Gegensezene der Evangelien bezeugen will, wo der ungläubige Thomas zur Beglaubigung Jesu Wunde berührt<sup>12</sup> – eine unwiederholbare Szene, die deshalb in dieser Unglaublichkeit das Wort von ihr beglaubigt.

Picassos *La Vie* steht aber nun nicht außerhalb der Ordnungen, die mit dem *Noli-me-tangere*-Komplex in der Malerei zu sehen sind, sondern führt die ikonografische Tradition des *Noli me tangere* vor: Die Zitation gilt dem Bild, als zitiere Picasso die Darstellung der Darstellung des Unberührbaren. Das meint nun gerade nicht, dass bestimmte Elemente des *Noli me tangere*, zuvor unbestimmt, nun bei Picasso eine spezifischere Darstellung gefunden hätten. Denn was anderes zeigen die Beispiele aus der Kunstgeschichte vom Mittelalter an als eine Szene, in der Berührung und Unberührbarkeit ineinander verschlungen sind? Denn Jesus tritt im Garten Gethsemane nur als Gärtner berührbar vor Maria Magdalena, als Christus ist er unberührbar Gott. Der Satz *Noli me tangere* bringt dieses Gottesverhältnis zum Ausdruck. Zugleich findet hierin

- 11 »In Johannes' griechischem Original lautet der Satz Jesu: ›*Mè mou haptou*‹. In solchem Gebrauch kann das Verb ›haptain‹ – ›berühren‹ – auch den Sinn von ›festhalten, anhalten‹ annehmen« (Nancy 2008a, 22). Dieses »*Noli me tangere*« zeigt in der Berührung, die nicht stattfindet (aber als Idee des ›verklärten Leibes‹ verkündet wird), den Körper selbst als im Begreifen Entschwundenes: »Die Offenbarung ist im *absentement*, im Entschwinden, und nicht derjenige, der fortgeht, offenbart, sondern jene, der er aufgetragen hat, zu eilen und seinen Fortgang zu verkünden. Letztendlich offenbart der fleischliche Körper den verklärten Leib, und deshalb werden es die Maler verstehen, Maria Magdalenas Körper bis zu ihrem Rückzug als Büsserin, die dem Tode nahe ist, sinnlich zu malen. *Noli me tangere* bildet das Gleichnis und den Moment der Beziehung und der Offenbarung zwischen zwei Körpern, das heißt eines einzigen in seinem Fallen wie in seiner Erhebung unendlich alterierten und ausgestellten Körpers« (Nancy 2008a, 63).
- 12 Im Johannes-Evangelium ist es – worauf mich Andreas Kablitz hingewiesen hat – allein das Wort – und nicht die Berührung! – Jesu, das Thomas den Glauben gibt. Erst die Tradition hat den Worten eine bildliche Ebene des unvermittelten Geschehens verliehen. Jesu Worte »Streck deinen Finger aus – hier sind meine Hände! Streck deine Hand aus und leg sie in meine Seite und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!« (Joh 20,27) werden dann aus dem Distanzspiel des Textes in das ungläubige Staunen vor der Realität des göttlichen Leibes versetzt, so etwa in Caravaggios berühmtem Gemälde aus dem frühen 17. Jahrhundert.

eine Diskussion des Verhältnisses von Sichtbarkeit und Denknötwendigkeit statt, die die Illusion, einen Gärtner zu erkennen, dahin überführt, dass Jesus als Christus wahrhaft erkannt wird. Als solcher soll er nicht mehr als berührbar gedacht werden. Folglich lädt die *Noli-me-tangere*-Szene zu einer Dekonstruktion des Christentums ein, wie sie Jean-Luc Nancy in verschiedenen Publikationen nachzuzeichnen versucht hat.<sup>13</sup> Zumal in der Malerei: Denn was anders sollten die Maler malen als Jesus, den Gärtner, dessen Worte zeichenhaft den Finger der Berührung ausstrecken, um unmittelbar, evident zu zeigen, was die Figuren des Bildes ihrer Geschichte nach verleugnen müssen?

So richtig es bleibt, Picassos destruktiven Umgang mit der christlichen Ikonografie zu begreifen, muss doch die figurative Kontinuität betont werden – zumal doch die Malerei immer schon jenes Moment ästhetischer Verunsicherung, Jesus, den Gärtner, ausgemalt hat. Problematisch deshalb auch der Versuch, *vice versa*, Picassos Gestus eine nietzscheanisch oder freudianisch grundierte Bedeutungsfolie zu unterlegen; Gereon Becht-Jördens und Peter Wehmeier schreiben über dieses rätselhafte Bild vor dem Hintergrund der Problematik, den im Neuen Testament zugrundeliegenden Glaubensinhalt zu konkretisieren, und das heißt: über *La Vie* als eigene Darstellung der Darstellung des Undarstellbaren:

Es bedarf kaum eines Beweises, daß *La Vie* nicht etwa die Wiederholung eines traditionellen christlichen Sujets und seiner Mitteilungsfunktion ist. Picassos Gemälde ist vielmehr das Ergebnis einer Prozesses der Dekomposition, Isolation, Verfremdung und Rekombination von Elementen unterschiedlicher Provenienz aus der christlichen Tradition, dem die ursprüngliche Bedeutung der Bilder, aus denen diese entnommen sind, zum Opfer fällt zugunsten einer radikal neuen, persönlichen Aussage des Künstlers. (Becht-Jördens/Wehmeier 2003, 43)

Doch gibt es das eigentlich: eine Konkretion der Konkretisierung, eine Darstellung der Darstellung des Undarstellbaren? Und wie wäre diese Konkretisierung, verantwortlich für »Dekomposition, Isolation, Verfremdung und Rekombination«, kulturell kodierbar, ohne in Aporien der Invisibilisierung zu verfallen, die anstelle des überkommenen transzendenten Bedeutungsgehaltes eine »radikal neue[ ], persönliche[ ] Aussage des Künstlers« hypostasieren?<sup>14</sup> Gott oder Genie sollte hier keine Alternative sein, denn alle diese Bilder sind dazu gezwungen, zu zeigen, was nicht wahr ist: den Gärtner, den Körper, die Möglichkeit von Berührung.

13 Vgl. insbesondere: Nancy 2008a u. 2008b.

14 Auf Röntgenaufnahmen des Gemäldes sieht man auf übermalten Schichten, wie sehr die männliche Figur zunächst dem Künstler selbst ähnelte.

## IV.

Folgen wir noch einmal Hegel, der Überlegung, dass man nicht anders als in sinnlichen Formen das Konkrete darstellen könne. Gibt es eine Figuration, die den Einbruch des Kontingenten als Vorstellung selbst konkretisiert? Ich ziehe hierzu eine Zeichnung von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff heran, die um 1820 entstand und den Titel *Romantische Allegorie* trägt:



Abb. 3: Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff: Romantische Allegorie (um 1820)<sup>15</sup>

Auf den Entstehungskontext<sup>16</sup> dieser sorgfältig ausgeführten Grafik, deren an altdeutsche Kreuzlagen-Schraffen erinnernde Bleistiftzeichnung mit Tuschefeder konturiert wurde, will ich hier nicht eingehen. Von Interesse mag der Hinweis auf Scheffers Hauptwerk *Die tote heilige Cäcilie* sein, aber auch der Kontext der Lukas-Brüder, mit denen Scheffer in Rom Umgang hatte. Insbesondere die Romeo-und-Julia-Thematik fand sich in diesem Umkreis vorgebildet. Scheffers eigene Lungenschwindsucht führte zu einer eingehenderen Auseinandersetzung

15 Abb. nach [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/bildende\\_kunst/kuenstler/scheffer/Scheffer\\_Allegorie\\_\\_900x744.jpg](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/bildende_kunst/kuenstler/scheffer/Scheffer_Allegorie__900x744.jpg) [31.03.2011].

16 Vgl. hierzu wie zur folgenden Bildbeschreibung Assel 2004.

mit dem Thema Tod. Auch der Titel *Romantische Allegorie* ließe sich biografisch erläutern, hatte Scheffer doch über Karoline Pichler Kontakt mit Künstlern der Romantik, und hier lernte er auch den (früh-)romantischen Stoffkreis kennen, so etwa Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* oder die Schriften Novalis'.

Und so ist dieses Bild denn auch als Darstellung genuin romantischer Ästhetik erkannt worden, die sich in der Ausrichtung ihrer Figurenkomplexe auf eine diesseitige Topografie noch einmal von den Nazarenern und ihrer sehr ähnlichen, nämlich am mittelalterlichen Christentum orientierten Motivik, unterscheiden lässt. In der Bildmitte ist eine Allegorie des Todes zu sehen, deren Rüstung durch die Indizierung mit der Dornenkrone an die Leiden Christi im Sinne eines Kampfes erinnert; der Tod trägt die armierte Maske Christi, hinter den Anzeichen Christi steckt der Totenschädel. Ein Pilgerstab als weiteres Attribut weist auf die Erlösung hin. Zu seiner Rechten, also vom Betrachter aus links halb vor ihm, stützt sich ein Engel mit gebeugtem Haupt auf seine Lanze, die ihn zusammen mit dem Schwert sowie dem bannerartigen Kreuz mit dem »INRI« aus dem Johannes-Evangelium als Allegorie der *Ecclesia Militans* markieren. Dieser Erzengel Michael wirkt kampfmüde (sein Kopf ist gebeugt), während sein Blick auf das junge Paar im rechten Bildvordergrund fällt. Ihr zurückgebeugter Kopf und die gefalteten Hände zeigen sie als Sterbende, während sich über sie ein Jüngling beugt, der durch seinen Hut als Pilger lesbar ist. Zusammen bilden sie eine kreisförmige Einheit. Die Ketten an den Füßen des todesschlafenden Mädchens werden im linken Bildvordergrund von einer Frau gehalten, die mit Kreuz und Gesetzestafeln auf dem Haupt als *Ecclesia* bezeichnet wird. Ihr Schwert, gedacht, das Gesetz durchzusetzen, liegt flach auf dem Boden; ihr Blick durchquert die Figurengruppe leicht hinan zum leeren Kreuz mit der *Mater dolorosa*, das sich über dem Haupt des Mädchens erhebt.

Wie ein Relief heben sich diese Figuren vom Hintergrund ab, der bestimmt ist von der Einheit des Gegensätzlichen. Links ist eine einerseits romantisch-gotische, andererseits italienisch anmutende Kirche zu sehen, die sich aus Hügeln erhebt; über ihr der leicht bewölkte Himmel. Rechts trennt eine Mauer eine mitteleuropäische Bewaldung und südländische Zypressen, während im Hintergrund die Berge das Bildfeld abgrenzen, gleichsam die Alpen zwischen Nord und Süd, zugleich romantischer Sehnsuchtsort des Horizonts, wie es analog im linken Bildteil der Himmel über dem Kreuz auf der Kirche ist. Die Heilsgeschichte trägt hier also die Züge einer Nord-Süd-Reise, einer Weimarer Bildungsreise, die nurmehr ästhetisches Tableau ist. Die Waffen der Kirche wie die Versprechen der Bildungsgeschichte im Hintergrund sind im Vordergrund eingetauscht gegen die ›Waffen‹ der Kunst, deren allegorische Implikate zwischen Tod, Liebesinheit und Schmerz nur zu denken sind.

Das Bild ist eigentlich der Ort einer Leere, der des fehlenden Christus, der Dornenkrone und Leben, Tod und Auferstehung *in persona* demonstriert. Sinn-

liche Suggestivität des Allegorischen kehrt sich in konkrete Vieldeutigkeit. Die Geschlagenheit der allegorischen Konstruktion zeigt darin, wie vieldeutig die Bedeutungselemente zueinander stehen und sich gleichsam um ein leeres Zentrum – das des fehlenden Christus – versammeln, so dass in eigentümlicher figurativer Reliefstruktur das Allegorische als sinnliche Form ohne sinnlichen Bedeutungsgehalt aufscheint.

Die *Romantische Allegorie* als Szenerie des lediglich Vermittelten gibt nichts anderes als einen Fingerzeig darauf, dass das, was dem Antlitz nach gezeigt wird, nicht das ist und sein kann, was Bedeutung trägt. Denn nichts anderes als die Leere des Jenseitigen, den Tod in der Form der Heilsgeschichte, die Liebe als Einheit im Tod zeigen diese Figuren. Es ist ein Rätsel, was anders diese Figuren zusammenhielte als ihr Heraustreten vor die Sehnsuchtslandschaft des Hintergrunds. Damit tritt ins Konkrete des Vordergrunds der ensemblierte Versuch, der Konkretisierung des Transzendenten selbst eine sinnliche Prägung zu verleihen. Scheffers *Romantische Allegorie*, und dies gilt es zu betonen, nimmt selbst keine bekannte Struktur der Allegorie auf; ihre allegorischen Figuren treffen sich in einer Leere, die sie je eigens als auf ein nicht Antizipierbares bezogen, das zu reflektieren bleibt, ausstellt. Jede Deutung dieses Bildes sollte bedenken, dass sie sich aus der Fülle allegorischer Deutung einer jeden Einzelfigur herleitet, ohne die kryptische Konstellation darin zu finden.

Diese Problemlage einer ikonologischen Deutung aber kann zitiert werden als Figur des Romantischen. Novalis etwa – an dessen *Heinrich von Ofterdingen* die Bildmuster, ins Narrative weitergedacht, vielfältig anzuschließen scheinen – schreibt in den *Logologischen Fragmenten*: »Ehemals war alles Geistererscheinung. Jetzt sehn wir nichts als todte Wiederholung, die wir nicht verstehen. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt. Wir leben noch von der Frucht besserer Zeiten.« (Novalis 2005, 334: Fragment [104] der *Logologischen Fragmente* [1798])

Nichts anderes ergibt auch die ironische Lektüre einer weiteren Zeichnung Scheffers, die, folgt man den kunsthistorischen Deutungen, eine »dem Verhältnis zu den Künsten im Barock entsprechende Bilderfindung zeigt«, nämlich die Kombination von Cäcilien-Darstellung mit der eines Jünglings.

Eine dieser Tradition verpflichtete, aber vollkommen umgedeutete Auffassung liegt einer Zeichnung Scheffer von Leonhards [...] zugrunde, wo C[äcilie] als Muse den Maler eines C.-Bildes bekränzt.<sup>17</sup>

Zwar trägt die Zeichnung den Archivtitel *Junger Maler von einem Engel gekrönt*,<sup>18</sup> doch findet sich an der Figur lediglich die Andeutung eines Heiligenscheins,

17 Vgl. zur Übersicht den Artikel *Caecilie* im *Lexikon der Kunst* (Olbrich 1987–1994, I, 75f).

18 Abb. nach Andrews 1964, 36 (Albertina, Wien).

Engelsflügel beflügeln allenfalls das Bild-im-Bild, das auf der Leinwand im Bild angedeutet ist, während der Vordergrund ein paar irdische Pflanzen darstellt.



Abb. 4: *Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff:*  
Junger Maler von einem Engel gekrönt

Die Deutung der Cäcilien-Figur als englische Muse veranschaulichte also die Figuration einer *mise en abyme*, das die Engel zwischen Bild und Bild-im-Bild in eine reflexive Bewegung versetzte. Genau dieser Vorgang, der durch das Malen, das Aufsetzen des Pinsels, abgründig in Gang gesetzt wird, wird nun von der Heiligen Cäcilie bekränzt. Dabei fällt auf, dass ihre Geste des Kranzaufsetzens gleichsam das Pinsel-Aufsetzen wiederholt, so dass die Berührung doppelt eingezeichnet ist: der Pinsel auf der Leinwand und die Hand mit Kranz auf dem Haupt. Unberührbar ergibt sich so eine romantische Dynamik, die den herbeizitierten ikonografischen wie religiösen Kontext in seiner Figuration beschließt. Es ist dies eine Feier des Ästhetischen, ohne dass das Bild jemals vollendet, zu vollenden wäre.

Als »fromme[r] Wunsch und Gebet«, wie Keith Andrews (1964, 37) die Zeichnung kommentiert, ist dies kaum zu verstehen, viel eher als ironischer Selbstkommentar – ein Humor, wie er in einer Selbstcharakterisierung Scheffers aufscheint: »Johann Scheffer Edler von Leonhardshoff und Portugiesischer Großkreutz Ordensritter und leider Esel von der ersten Klasse.« (Ebd.)

Wenn man nun in dieser Konkretion romantischen Ideenguts die Cäcilie als Patronin der wortlosen Musik erkennen will, so erschließt sich noch einmal die ironische wie darin allegorische Bedeutung der Zeichnung und auch der *Romantischen Allegorie* – als allegorische Darstellung des Undarstellbaren der Musik. Friedrich Schlegel (1800, 107 [*Gespräch über Poesie*]) betont diesen Zusammenhang des Unsagbaren und des Allegorischen: »Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen«. Sein Bruder August Wilhelm (1963, 81 [*Die Kunstlehre*]) schreibt etwas eingängiger: »Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen«. Doch ist es ein Unterschied, dieses ›Schöne‹ oder ›Höchste‹ zu sagen oder zu malen. Denn Schlegels ›progressive Universalpoesie‹ wie auch Novalis' ›Enzyklopädistik‹ zielten auf den Roman, die Prosa als Form des endlichen Wortes, das in der Schönheit Raum unendlicher Reflexivität sein könne.

Doch wird man bei Scheffer von Leonardshoff im Unterschied zur frühromantischen Literaturtheorie keinen unendlichen Diskurs ansetzen können; Bilder sprechen nicht, und deshalb gilt E.T.A. Hoffmanns ironischer Abgesang auf die Romantik immer nur für die Erzählung. Mit einem Imperativ zitiert Hoffmann in beinahe stereotyper Wendung in vielen seiner Erzählungen den Leser als Schlusspunkt herbei. Ich nenne beispielhaft eine von ungezählten Stellen aus Hoffmanns *Nachtstücken*, hier dem *Steinernen Herz*, das den Leser als unendliche Reflexionsfigur der Erzählung – man könnte sagen: auf implizit geradezu unverschämt anmaßende Weise – in die Erzählung hineinzwingt, und zwar mit Ausrufezeichen: »Nun könnte ich, sehr viel geliebter Leser! wohl füglich meine Erzählung schließen« (Hoffmann 1996, 324). Als Leser bleibt hier nur, sich selbst zu zitieren, indem man dem Erzähler widerspricht, und das heißt: die Erzählung nicht zu schließen. Der fügliche Leser entführt die Geschichte, und bleibt doch, auch darin, ihre erste und letzte Figur.

Deutlich *sieht* man in Scheffers *Romantischer Allegorie* den Unterschied zu dem, was bei Hoffmann zu *lesen* nur ist. Die Einheitsfunktion, die Einbildungskraft ist der Bestimmung des Bildes immer inhärent (vgl. Nancy 2008a, bes. 142), auch wenn es sie wie bei Scheffer in der Position des abwesenden Christus ausbildet. Jede Lesart kann demgegenüber die Bedeutung des Bildes nur zerstreuen. Seine Kontingenz ist eine unbeschriebene, die wie ein Relief der Materie, aus der es gehauen wurde, ganz verhaftet bleibt.

## V.

In seiner Dissertation über den *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* unterscheidet Walter Benjamin mit Verweis auf Friedrich Schlegel zwischen profanen und symbolischen Formen, zwischen *de facto* produzierten Formen



und solchen, die sich strukturell durch die Ausrichtung auf ein außerhalb ihrer selbst liegendes Zentrum definieren:

Der Ausdruck ›symbolische Form‹ deutet auf zweierlei: er bezeichnet erstens die Beziehung auf die verschiedenen Deckbegriffe des poetischen Absolutums, vor allem auf die Mythologie. [...] Zweitens ist sie die Ausprägung des reinen poetischen Absolutums in der Form. [...] Nicht anders als die symbolische Form ist unter dem allgemeinen Ausdruck ›Symbol‹ verstanden. (Benjamin 2008, 105)

Ein Symbol oder eine symbolische Form meint demnach die Herstellung eines ›mythischen Analogons‹ im Poetischen.<sup>19</sup> Idealtypisch stellt sich diese symbolische Form zumindest für den frühen Schlegel als Stelle der Reflexion des Romanlesers in der Funktion der Kritik her. Doch was eigentlich kann das genuine Medium solcher ›Progression‹, ›Reflexion‹ und ›Unendlichkeit‹ sein? Ist es der Roman, die Kritik oder das Bewusstsein? Noch einmal Benjamin:

Daß trotz aller begrifflichen Prägungen es im Rahmen der romantischen Theorie niemals zu völliger Klarheit in der Unterscheidung von profaner und symbolischer Form [...] kommen kann, drängt sich der Betrachtung auf.<sup>20</sup>

Für diese, letztlich: Unmöglichkeit einer Abgrenzung genügt Benjamin die romantische Reflexionsterminologie nicht. Der Unterscheidung von profaner und symbolischer Form bedarf es jedoch, um überhaupt einen nicht auch sinnlichen, mithin formalisierten Formbegriff einsichtig zu machen. So zitiert Benjamin als Paten für die Unmöglichkeit einer strikten Unterscheidung Friedrich Hölderlin aus den *Anmerkungen zum Oedipus*. Es ist hier die Idee einer Bestimmtheit eines jeden Dinges, auch der literarischen Formen, die Hölderlins

19 Denn die Arabeske beispielsweise sei deshalb keine symbolische Form, weil sie »auf einen mythologischen Inhalt deutet«, also ihre Form keine Beziehung auf ein poetisches ›Absolutum‹ der Form nach habe. Ihre Form (die die der Zerstreung ist, wie in E.T.A. Hoffmanns *Steinernem Herz*) ist nicht reflexiv potenzierbar. Hoffmanns Erzählung wird genau deshalb zur Farce. – »Denn die Reflexion, welche in den beiden letzten Bezeichnungen [Novalis' ›Transzendentalpoesie‹ und Schlegels ›Poesie der Poesie‹] gemeint ist, ist eben die Methode der Lösung für die ›transzendente‹ ästhetische Aporie Schlegels«, erläutert Benjamin die Funktion der Reflexion, die sich nur von der Form des ästhetischen Objekts, nicht aber seinem Inhalt, denken lässt (Benjamin 2008, 104).

20 Ebd., 106. – Für Menninghaus liegt dieser Ununterschiedenheit eine »Unendliche Verdopplung« (Titel) zugrunde, die er – zumindest bei Novalis deutlich akzentuiert – als »eine Theorie des differentiellen Sprachlichen Zeichens« verstanden wissen will (Menninghaus 1987, 91). Dass Benjamin hierin ein andere Stoßrichtung verfolgt, die gerade an dem unabhängigen Zeichencharakter als Form der (Selbst-)Reflexion (des »reinen poetischen Absolutums«) Anstoß nimmt und stattdessen eine immanente Grenze gegeben sieht, die er bei Hölderlin gerade im Unterschied zu Schlegel und Novalis klar formuliert sieht, erörtert Menninghaus seltsamerweise selbst in seinem Hölderlin-Kapitel (99–114) nicht.

Denken prägt und die in der Wendung vom »Grenzwert der begrenzten Form« (Benjamin 2008, 115) zusammengefasst werden kann:

Man hat, unter Menschen, bei jedem Dinge, vor allem darauf zu sehen, daß es etwas ist, d. h. daß es in dem Mittel (moyen) seiner Erscheinung erkennbar ist, daß die Art, wie es bedingt ist, bestimmt und gelehrt werden kann. Deswegen und aus höheren Gründen bedarf die Poesie besonders sicherer und charakteristischer Prinzipien und Schranken. – Dazu gehört einmal eben jener gesetzliche Kalkül.<sup>21</sup>

Und eine Fußnote führt diese Tendenz fort, und mir geht es (wie auch Benjamin) hiermit weniger um eine genuine Hölderlin-Exegese als vielmehr um die Erkenntnis, dass die unendliche Reflexionsfigur als bloß potentielle an der konkreten Form eines Werkes und seiner inhärenten Spannungen vorbeizieht. Denn die Literatur ist anderes als ein bloß »gelobtes Land«:

Was in deren [gemeint sind Schlegel und Novalis] Begründung der romantischen Kunstphilosophie einerseits eine zwar mächtige, aber nicht zur Klarheit durchgebildete Tendenz [...] war, das war Hölderlins Bereich. Diesen Bereich übersah und beherrschte Hölderlin, während er für Friedrich Schlegel, und doch auch für Novalis, obwohl dieser darin klarer sah, ein gelobtes Land blieb. Abgesehen von jener zentralen Idee der Nüchternheit der Kunst sind die beiden Kunstphilosophien denn auch kaum miteinander zu vergleichen, wie auch ihre Urheber persönlich keine Beziehung zueinander gehabt haben. (Benjamin 2008, 114, Anm. 280)

Wie ist nun dieser »Grenzwert der begrenzten Form« (Hölderlins »Kalkül«) recht gefasst? – Interessieren soll hier nicht eine Analyse von Hölderlins »Heilignüchternem« oder eine philologisch und philosophisch angemessene Deutung der Frühromantik. Vielmehr will ich versuchen in einigen knappen Zügen, diesen Benjamin'schen Gedanken der Beschränkung der Form in sich, kurz: der konkreten Form, auszuführen. Die problematischen Implikationen des Symbolischen sollen in ihrer systematischen Relevanz bei Benjamin und in der Fortführung bei Adorno skizziert werden. Die *Kunstkritik*-Schrift bleibt hierin freilich elliptisch. Ich werde deshalb die Fortführung dieser Denkfiguren bei Adorno aufgreifen; nur hinweisen kann ich hier auf passende Überlegungen in Benjamins späterem Hölderlin-Aufsatz wie im *Trauerspiel*-Buch, wo vom »Primat des Dinghaften vor dem Personalen, des Bruchstücks vor dem Totalen« die Rede ist; das Allegorische als Ruinöses, Vergängliches dem Symbolischen als Gegengewicht in der kulturellen Logik zugeordnet wird.<sup>22</sup>

Mit der Fokussierung dieser Skizze um die Begriffe Kontingenz und Konkretion glaube ich nicht nur einen Zugriff, eine Heuristik kultureller Figurati-

21 Zit. n. ebd., 114; vgl. Hölderlin 1946–1985, 5, 195; vgl. Gaier 1962.

22 Benjamin 1972, bes. 197–210 (mit Abgrenzungen nicht nur von den Romantikern, sondern auch von Winkelmanns Allegorie-Bestimmung), hier: 208f.

onen neu zugänglich zu machen. Vielmehr kehren in diesen Bestimmungen die Abgrenzungen, die ich aus Scheffer von Leonhardhoffs *Romantischer Allegorie* herausgelesen habe, wieder. Diese beziehen sich auf die Vorstellung visueller Konkretion und leiten sich deshalb systematisch von meinem eingangs dargelegten Problemhorizont her: der Frage nach dem Konkreten, nach einer Konkretion des Konkreten.

Hegel bestimmt das Konkrete (im Unterschied zum Besonderen)<sup>23</sup> als Gegensatz zum Abstrakten, das heißt als Eingebundensein in Bestimmungen. Im Konkreten liegt das Moment der Entfaltung; sie allein ist für Hegel ›wirklich‹ und ›wahr‹, das heißt nicht leer oder abstrakt. In der ›Wissenschaft der Logik‹ schreibt Hegel über genau dieses Verhältnis des Konkreten zum Abstrakten, das durch den Begriff der Grenze bezeichnet wird und eine Art innerer Motor literarischer, wenn nicht kultureller Logik sein könnte: »Etwas mit seiner immanenten Grenze gesetzt als der Widerspruch seiner selbst, durch den es über sich hinausgewiesen und getrieben wird, ist das *Endliche*.«<sup>24</sup> Die im Konkreten idiomatisierte Form der Literatur zielt auf eine Bestimmung des Endlichen, mithin des jeder Entwicklungslogik entzogenen, des Kontingenten.

An diese Kopplung von Kontingenz und Konkretion schließt in unmittelbarer Benjamin-Nachfolge Adorno in seinem Hölderlin-Aufsatz *Parataxis* an. In der »Konkretion des Gedichteten« habe sich Hölderlin »des Trugs von Nähe [...] entschlagen«, ihre »leibhafte Gegenwart« erhoffe sich diese Literatur »von der Konstellation der Worte« (Adorno 1997, II, 491). »Abstraktion«, die dem Wort als lesbares zukommt, zu der die Worte »verurteilt« seien, bestimme sich von hier aus rekurrent, von einer »Verbindung« her, die die Worte »gleichwie ein zweites Mal zum Klingen bringt« (ebd.). Adorno erschließt hieraus eine eigene Denkfigur, die er, in einem Nebensatz, als »Agens der Form« treffend bezeichnet (ebd., 452). Denn nur durch die Eigenmächtigkeit von Form entsteht jene historisch-kulturelle Spannung, die, erstens und rekurrent, als ›Form von Etwas‹ bestimmt bleibt sowie, zweitens und antizipatorisch, sich kontingenter diskursiver Zerstreutheit präsentiert. Als »Konstituens der Form« vermutet Adorno, nicht ohne die Spannung des Kulturellen zum Sozialen anzudeuten, den »Ekel vor der Kommunikation.«<sup>25</sup>

23 Das Besondere ist dialektisch auf das Allgemeine bezogen; als ›bestimmt‹ gilt es dann, wenn es unabhängig von allen konkreten Zwecken erkannt wird.

24 Hegel 1986, Bd. 5: Wissenschaft der Logik I, 139. Derrida führt das dekonstruktive Moment dieser entgrenzenden Grenzziehung aus: »Eine Grenze jedoch, *die Grenze selbst*, scheint, per definitionem, eines Körpers beraubt. Sie berührt sich nicht/ist nicht zu berühren (*ne se touche pas*), sie lässt sich nicht berühren, sie entzieht sich dem Berühren, das sie entweder niemals erreicht oder das sie auf immer überschreitet« (Derrida 2007, 13).

25 Ebd., 466. Oder: »Hölderlin hat nicht mitgespielt. Daß er die symbolische Einheit des Kunstwerks zerschmetterte, mahnt an das Unwahre der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem inmitten des Unversöhnten« (468).

Tragfähiger als dieser ›Ekel‹ erscheint mir Adornos grundsätzliche Beobachtung, dass bei Hölderlin an die Stelle von Gleichheit Ähnlichkeitsrelationen treten, die – dies ist entscheidend – als solche in dem, worin sie Nichtähnlichkeit mit ausdrücken, erkannt seien: »Die Reflexion auf diesen Mangel könnte recht wohl den fragmentarischen Charakter der großen Hymnen erklären helfen: sie wären konstitutiv unvollendbar.« (Ebd., 480) Ihr Agens der Form zwingt zur Arbeit am Unvollendbaren.

## VI.

Zum ›konstitutiv Unvollendbaren‹ zählt auch eine Literatur, deren materialiter gegebenes Signum mein letztes Beispiel ist. Auch hier dient das Stichwort von der ›Destruktion des Symbolischen‹ als Leitgedanke. Ich zitiere aus dem Nachlass Robert Walsers, aus jenem Korpus der sogenannten Mikrogramme. Es handelt sich hierbei um ein Konvolut von insgesamt 526 Bleistiftzetteln aus der Zeit zwischen 1924 und 1932: Kleinstminiaturen mit dem Bleistift, die Schriftzüge gerade einmal ein bis drei Millimeter groß. Was hieraus editorisch in jahrelanger Transkriptionsarbeit aus der Miniatur in die Lesbarkeit gebracht wurde ist ein *Œuvre sui generis*, und um dies zu veranschaulichen gehe ich den Produktionsweg gleichsam in umgekehrter Reihenfolge, beginne also bei der Buchausgabe, die ich kritisch am vorliegenden Mikrogrammblatt, das die Archiv-Nr. 186 trägt, überprüfe. Auf dem nahezu lückenlos von mikrografischen Schriftzügen bedeckten Blatt sind drei verschiedene Text-Zonen zu identifizieren, wobei der Hauptteil von einem – in Abb. 5 klar umgrenzten – Prosastück bedeckt wird, dessen erste zweieinhalb Zeilen mich hier besonders interessieren. In der Ecke links oben wie im unteren Viertel kann man versöhnliche Spalten erkennen; einem homogenen Grauwert angenähert, bedeckt das Prosastück – ein Schriftwerk, das durch seine innere Homogenität als Einheit sichtbar wird – randlos den übrigen Teil des Blattes. Als Text in der Buchausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* nimmt dieses Prosastück sechs Seiten ein.<sup>26</sup>

Zunächst aus pragmatischen Gründen will ich bei dem, was dieses Mikrogrammblatt zeigt, nicht von ›Text‹ sprechen, wohl aber von ›Schrift‹. Denn dass die Zeilen auf diesem Blatt ›geschrieben‹ wurden (und also Schrift sind), geht aus ihrem skripturalen Gestus hervor. Zur Textur dieser Schrift gehören unübersehbar Wahrnehmungsaspekte, die zunächst das Verständnis von Lektüre (die hier zur Entzifferung wird) und dann auch von Text (der hier als Ergebnis eines eigenwertigen Transkriptionsprozesses erscheint) prägen. Zunächst vermeide ich also die Zuweisung eines textuellen Status<sup>7</sup>.

26 Abb. zit. n. Walser 1985 (nicht paginierte Bildtafel).

Ich zitiere nun die in Abb. 5 grafisch in grau eingezeichneten Zeilen nach dem Text der Buchausgabe der Mikrogramme (bei der Zitation kommt es mir auf die exakte Typografie, einschließlich der Anführungszeichen, an). Nun also das Text-Zitat *Aus dem Bleistiftgebiet*:



*Abb. 5: Mikrogramm 186: Übersicht (auf 50 % verkleinert)*

»Göttin der Dichtkunst, bitte, bitte!« – »Was willst du schon wieder?« – »Ich wollte dich bitten, sei mir gnädig.« – »Weshalb das gerade jetzt?« – »Weil ich eine Erzählung vorhabe, die sich allem Anschein nach in Perleberg abspielt. Ich habe mich lange besonnen, habe die längste Zeit damit gezögert. Ob ich's nun wagen soll?« »Es sei.«  
(Walser 1985, 85)

Was man hier liest? – Nichts Ungewöhnliches, eine Musen-Invokation, wie wir sie seit hunderten und tausenden Jahren kennen, seit Homers *Ilias*. Der inszenatorische Gestus erinnert in der Mischung aus vertrautem Spiel mit der Inspiration, dem vordergründigen Plauderton mit dem kreatologischen Abgrund an ein berühmtes Aphrodite-Gedicht der antiken Dichterin Sappho.<sup>27</sup> Offensichtlich lesen wir einen Dialog zwischen einem autorlichen Erzähler und der Muse, der von einem flehentlichen Bitten und dem (zumindest indirekt erwarteten) Gewähren dieser Bitte gerahmt wird – bei Walser wie schon bei Sappho:

Bunten Thrones ewige Aphrodite,  
Kind des Zeus, das Fallen stellt, ich beschwör dich,  
nicht mit Herzweh, nicht mit Verzweiflung brich mir,  
Herrin die Seele.

Nein, komm hierher, so du auch früher jemals  
meinen Ruf vernommen und ganz von ferne  
hörtest drauf und liebest des Vaters Haus, das  
goldne, und kamst, den

[...]

[...] Du aber, Selig-Große,  
lächeltest mit ewigem Antlitz und du  
fragtest, was ich wieder erlitten, was ich  
wiederum rief,

was ich maßlos wünschte, daß mir geschähe,  
rasend in der Seele. »Ja, wen soll Peitho  
deinem Liebeswerben verführen, wer, o  
Sappho, verschmäht dich?

[...]

Komm zu mir auch jetzt; aus Beschwarnis lös mich,  
aus der Wirrnis; was nach Erfüllung ruft in

27 Für den Hinweis danke ich Jürgen Hammerstaedt.

meiner Seele Sehnen, erfüll. Sei du mir  
Bundesgenossin. (Sappho 1978, 22f.)<sup>28</sup>

Während sich Walsers flehentlicher Erzähler mit dem großmütigen »Es sei« zufriedengibt und seine Erzählung eigenmächtig beginnt, besteht Sapphos lyrisches Ich auf einer fortgeführten Unterstützung, einer »Bundesgenossin« (gr. σύμμαχος; *symmachos*). Derart handelt es sich bei Sappho um einen poetischen Bund, um die Poesie als Medium dessen, was das Menschliche und Göttliche verbindet und ihren ›Dialog‹ austrägt. Doch bekundet sich hierin nicht eine dichterische Macht, die den Bund mit der Göttin in den Worten der Dichterin besiegelt sieht?

Man könnte argumentieren, dass Walsers Musen-Invokation einen solchen Bruch mit dem Bruch zwischen – oder besser: dem umstandslosen poetischen Amalgam von – Immanenz und Transzendenz spiegelbildlich wiederholt. Denn er insistiert, so scheint es, auf dieser Trennung, indem seine Göttin so formal agiert und herbeigerufen wird, als sei sie ein kantisches Gesetz. Doch wer würde an diese jenseitige Erscheinung einer Göttin glauben? Allzu vordergründig handelt es sich um ein bloßes literarisches Spiel mit der Musenanrufung, der Duktus ist kindlich.<sup>29</sup> Zumal Walsers eigentliche ›Erzählung‹, anders als bei Sappho, wo dem Gedicht selbst keine eigentliche Handlung mehr folgt, erst mit dem Musenwort einsetzt, um dann umso freier, assoziativer, sprunghafter die Phantasie wuchern zu lassen. So bleibt als Rückstand die Unmöglichkeit, diese Göttin als freies Verfügungsmoment dichterischer Phantasie zu begreifen, als Metapher oder Topos literarischer Modalität.

Auch »Perleberg« als Ort der Erzählung wirkt wie eine zufällige Assoziation, da es in Walsers sonstigem Werk oder seinem Leben keinen bekannten Bezug hierzu gibt. Aufschlussreich mag immerhin eine Passage aus einem Brief Heinrich von Kleists vom 20. Juli 1805 aus Königsberg an seine Kusine Marie von Kleist sein:

Ich hoffe, meine gnädigste Frau, daß *dieser* Brief endlich, den ich mir die Freiheit nehme, an die Fr. Gräfinn von Voß zu adressiren, in Ihre Hände kommen wird. Es ist der dritte zu zweien, die, so völlig unbegreiflich dies auch ist, durch die Post verloren gegangen sind. Den einen schickte ich vor etwa 4 Wochen nach Perleberg, den andern vor etwa 14 Tagen nach Dobberan; und wenn ich gleich [hoffen darf, daß vielleicht der letzte Ihnen noch zukommt, so habe ich doch, was [den e]rsten betrifft, nunmehr alle Hoffnung dazu aufgegeben. (Kleist 2010, 839)

28 Letzter Vers modifiziert übersetzt und am Original überprüft nach Sappho <sup>8</sup>1991.

29 Schon in der Antike gibt es eine spielerische, wenn nicht entwertende Tradition der Musen-Anrufung, etwa bei Horaz oder bei Ovid als »musa iocosa« (vgl. Curtius <sup>11</sup>1993, 239).

Der bei Kleist sinnfällig in die Serie postalischer Verirrungen eingereihte Name »Perleberg« könnte sich von hierher in Walsers *Mikrogramm 186* eingeschrieben haben. Walser hat Kleist viel gelesen und eine Reihe an Texten über ihn verfasst, darunter (wohl am bekanntesten) die Erzählung *Kleist in Thun* von 1907. Das kleistische Nomadentum – eine weitere Erzählung etwa trägt den Titel *Kleist in Paris* – hat Walser fasziniert, es erschien ihm als Gegenbild zum preußischen Junker des wilhelministischen Zeitalters, ja überhaupt als Gegenerzählung zur Kanonisierung des Außenseiters. Mit der Erzählung dieser Briefe an Marie von Kleist, die »völlig unbegreiflich« unzustellbar in Perleberg oder Dobberan hätten landen sollen, figuriert sich ein Sinnbild eines nomadischen Schrifttums. Walsers Mikrografie als gleichsam aufgeschobene Form des Schreibens, als Schrift ohne Adressaten, bietet sich als Echoraum oder Projektionsfläche hierfür an. Möglich also, dass Perleberg nichts anderes ist, als die Chiffre eines ortlosen Schreibens. Die eigentliche Muse dieses Erzählanfangs wäre damit Kleist – gelesen nicht als ›klassischer‹ Autor, sondern als *per inscriptum* verloren Gegangener, als Autor eines unzustellbaren Schrifttums.

Ich möchte nun ein zweites Zitat dieses mikrografischen Entwurfs anführen – gleichsam ein zweiter Versuch, es ›zuzustellen‹. Es handelt sich um den gleichen Textanfang, den ich in präziserer Transkription vom Mikrogrammblatt aus kleinsten Schriftzügen heraushebe. Sie lesen also meine eigene Entzifferung nach *Mikrogramm 186*:

Göttin der Dichtkunst, bitte, bitte –: Was willst du schon wieder? Ich wollte dich bitten, sei mir gnädig. Weshalb das gerade jetzt? Weil ich eine Erzählung vorhab, die sich allem Anschein nach in Perleberg abspielt. Ich habe mich lange besonnen, habe die längste Zeit damit gezögert. Ob ich's nun wagen soll? Es sei.

In der Lektüre ist zu sehen, dass der handschriftliche Entwurf weder Anführungszeichen kennt noch das Ausrufezeichen. Stattdessen schließt sich die Lücke nach dem ersten Satz, dem doppelten »bitte« mit einem Gedankenstrich und anschließend einem konsekutiven Doppelpunkt. Auch wenn man unterschiedliche typografische Konventionen, wie ein Dialog zu markieren sei, berücksichtigt (etwa durch Spiegelstriche), so handelt es sich hier eindeutig nicht um die Indikation eines Zwiegesprächs, sondern einen mono-logischen, herbeigeführten Fluss des Erzählens, einen gespaltenen oder besser: aufzuspaltenden Monolog, ein Sprechen mit einer einzigen Stimme – einer Stimme, die widersprüchlich erscheinen muss, sobald man sie liest oder hört, denn sie erbittet, was nur sie selbst gewährt und gewähren kann. Wie aber könnte das sein?

Nehmen wir eine dritte Ordnung des Lesens hinzu (Abb. 6).



– – NOT FOR ONLINE-PUBLICATION – © RESERVED – –

Zitiert ist nun zu sehen und vielleicht auch zu lesen ein auf 200% vergrößerter Auszug aus *Mikrogramm 186* (in Schwarz-Weiß reproduziert), eben jene Zeilen, die ich schon zweimal angeführt habe. Was bedeutet es hier zu lesen? Müsste ich erläuternd hinzufügen, dass es sich um Sütterlin-Schrift handelt, deren Züge in der Verkleinerung Walsers und meiner Vergrößerung ihre Distinktion teilweise eingebüßt haben und nun mehr als Wortbilder denn als Buchstabenkombinationen erkennbar sind? Es bedürfte dann (unter Berücksichtigung der technischen Reproduktionsmöglichkeiten, die ich in Anspruch nehme, einschließlich der Vergrößerung) mehr als eines bloßen Kommentars, um den kulturellen Rahmen dessen, was ›lesbar‹ hier meint, zu definieren.

Doch nun lasse ich die digital programmierte Lupe beiseite und zeige eine vierte Ordnung, von der nun jeder wissen kann, was zu lesen und zugleich zu sehen ist, dass der Strom dieses Schriftzuges nicht mehr in unterschiedene Dialogpartien aufzuspalten ist. Ich zitiere nun in Originalgröße, und bevor man sich nun fragen könnte, ob die Reproduktionsqualität ausreichend sei oder welchen Sinn diese Verschiebung des Lesbaren ins originär kaum Lesbare haben mag, kann man sich zusätzlich fragen, wie die Differenz von ›Reproduktion‹ und ›Original‹ hier in Anschlag zu bringen ist. Was will der Leser, Interpret oder Betrachter dieser Zeilen mit dem, was er ›liest‹, anfangen? Wo, an welchem Ort und in welcher Ordnung, fängt er an zu lesen, und wie formt sich in und an diesem Anfang sein Lesbares?

Handelt es sich überhaupt noch um jenes Morphem des Schöpferischen aus dem Gedicht Sapphos, aus der *Ilias*, als Topos (seiner Rhetorik nach), als Motiv (seinem Vorstellungsinhalt nach) der abendländischen Tradition? Sehen wir die Muse der Dichtkunst, wie sie aus dem Text Robert Walsers zu uns spricht? – Ja und nein; und die Mühe, die Arbeit an der Form dieses Mikrogramms ist die Arbeit an der Figuration.

Hier aber, wie jedes Mal, wo die Form sich einprägt, gibt es den Raum einer Verzeichnung, Abweichung, einer Änderung ins Unlesbare und damit ins Neue schlechthin.

## VII.

Eine Zerstreung des Wissens ergibt sich als korrespondierende Folie zum Novum bzw. zur Singularität, die einem exemplarischen Zuschnitt dieser Art zuzuordnen ist. Kleists zukunfts-offenes Wort in der Schrift *Über das Ma-*

*rionettentheater* von 1810 bringt am Ende des Zwiegesprächs zwischen dem Erzähler und Herrn C. ein solches Wissen auf den Punkt, das weiß, ohne damit mehr zu gewinnen als die Notwendigkeit, sich Erkenntnis jedesmal neu ›einzuverleiben‹. Der Erzähler gibt hier in einer dekonstruktiven Lektürefigur<sup>30</sup> zu verstehen: »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.« (Kleist 2010, 433) Ist es nun aber jener *Lignum sapientiae boni et mali* aus der Paradies-Erzählung, der Adam und Eva ›die Augen öffnen lässt‹, so fällt derjenige, der erneut von den Früchten dieses Baumes isst, in die Dunkelheit seiner Leiblichkeit zurück: ohne Blick in die Geschichte, eingefangen in die Grenzen der Unschuld und ohne die messianische Aussicht auf einen ›zweiten Adam‹. – *Summa summarum* kommen von diesem Motto her mehr als Folgerung denn als eigentliche Zusammenfassung ein paar Gesichtspunkte für eine Engführung in Betracht:

1. Die Exemplarizität meines letzten Beispiels soll nicht grundsätzlich einer Verallgemeinerbarkeit des Wissens, einem übergreifenden Verständnis der Figur oder seiner Schriftlichkeit bzw. Textualität entgegenwirken; dennoch soll auf das Problem eines ›allgemeinen‹ Wissens aufmerksam gemacht werden, das heißt auf den Entzug des Singulären in der Verallgemeinerung. Die Denkfigur des ›Entzuges‹<sup>31</sup> kennzeichnet somit ein epistemisches Verständnis des Kontingenten und Konkreten sowie seines Einflusses auf unser Wissen.

2. Hinsichtlich der Konkretisierung des Wissens lassen sich Prozesse der Formgebung zwischen sinnlichem Material und seiner diskursiven Erfassung beschreiben. Konkretion meint also kein zunächst vorgegebenes Wissen, das in der Anwendung ausgestaltet wird, sondern stets ein figurativ-refiguratives Geschehen. Am Beispiel von Robert Walsers Mikrografie tritt diese Spannung hervor als Problem der Entzifferung. Dieses figuriert sich im Auseinandertreten von ›Text‹, wie ihn die Buchausgabe *Aus dem Bleistiftgebiet* zu lesen gibt, und der mikrografischen Textur oder Schriftlichkeit, die im Schreiben – der Genese – Merkmale wie extreme Verkleinerung, Verschleifung einzelner Buchstaben und eine tendenzielle Auflösung der Wortgestalt ausgebildet hat. Diese Merkmale bedeuten einen Widerstand im Verständnis des Textes, der zu lesen ist.

3. Da diese Merkmale aus der ›Genealogie des Schreibens‹<sup>32</sup> heraus begründbar sind und sich damit aus der Zeitlichkeit, der Schriftgenese, bestimmen, entziehen sie sich der umstandslosen Subsumption eines systematischen Zugrif-

30 So aufgegriffen bei de Man 1988.

31 Vgl. hierzu grundsätzlich Derrida 1997, 57–59, Agamben 2003. If., Wetzel/Wolf 1991 sowie für die Mikrografie Walsers Rousset 2009, bes. 404–411.

32 Vgl. hierzu das von Martin Stingelin in Basel geleitete Projekt des Schweizer Nationalfonds zur ›Schreibszene‹ (Campe) und zu Schreibprozessen (dokumentiert in der Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* im Fink-Verlag).

fes oder einer abstrakten Einordnung. Der Zeithorizont, mithin die Bedingungen der Rezeption sind somit kontingent. Die narrativen oder argumentativen Zusammenhänge, in die ein derart verstandenes *mórphoma* einzubinden ist, können hiermit nicht allein aus der Genese erklärt werden, sondern bedürfen einer situativen Argumentationsführung, die über Prozesse der Einschreibung oder der Rekursivität Tradition herstellt und zugleich einen allgemeinen Begriff des Traditionsbestandes durchkreuzt bzw. ›verzeichnet‹. Walsers Göttin der Dichtkunst erhellt sich so aus sowohl der narrativen Struktur des Textes (gemäß dessen Zeichen sie zu lesen ist) wie der motivischen (inhaltlichen) Bezüge und auch der topischen (formalen) Struktur, die der Anrufung zugrunde liegt. Mit hinein in dieses Rezeptionsdispositiv spielt jedoch auch die Intention des Interpreten (etwa sein Wille zur Entzifferung) und die – im Schreiben grundgelegte – Widerständigkeit des Materials. Weder als Motiv noch als Topos kommen diese Problemstellung als dem Gegenstand inhärente in den Blick.

4. Adornos Wendung vom »Agens der Form« öffnet demgemäß die Kommunikation auf ihre kontingenten Ereignisräume und setzt sich damit von einem kulturhistorischen Symbolbegriff ab, von Kategorien wie ›Geist‹ (in seiner Einheit) oder einer geschichtsphilosophischen Teleologie. Man kann hierbei – dies einige abschließende kursorische Überlegungen – etwa an Ernst Cassirers ›Philosophie der symbolischen Formen‹ denken, die in vielen Aspekten ihres weitgespannten Entwurfes Ähnlichkeiten aufweist. So betont Cassirer etwa den »Eigenwert der historischen Erkenntnis« und auch das schöpferische Moment des Erkenntnisprozesses, den Einbezug des Neuen in die Auffassung von Tradition: »Der Mensch versteht nur insoweit, als er schöpferisch ist« (Cassirer 2008, 164). Affin erscheint auch Cassirers Postulat vom »Durchbruch einer neuen Erkenntnisform, die sich freilich von ihrer Materie nicht ablösen läßt« (ebd., 165). Doch wenn Cassirer sich auf Herders historische Kulturphilosophie bezieht, tritt ein eigener Begriff von Totalität stärker in den Vordergrund, der nicht eine solche der Sache selbst meint: »In der endgültigen Gestalt, die seine [Herders] Geschichts- und Kulturphilosophie in den ›Ideen‹ gewonnen hat, liegt das Ziel der Totalität nicht mehr hinter uns, sondern vor uns.« (Ebd., 166) Vielmehr, so Cassirer, ›retten‹ Kunst und Sprache die in der Sache verlorene Einheit:

Für diese vorlogische Strukturierung [weil das Strukturlose weder gedacht noch wahrgenommen werden könne], für diese ›geprägte Form‹, die der Arbeit des Begriffes voraus und zum Grunde liegt, bietet uns die Sprache und die Welt der Kunst den unmittelbaren Beweis. Sie zeigt uns Weisen der Zuordnung, die andere Wege gehen und anderen Gesetzen gehorchen als die logische Unterordnung der Begriffe. (Ebd., 174)

Insofern in der »Fülle« des »menschlichen Geist[es]« die »Mannigfaltigkeit«, die »innere Verschiedenheit des Erscheinens selbst« gegeben sei, kann Cassirer schreiben: »An die Stelle der Einheit des Objektes ist hier die *Einheit der Funktion* getreten.« (Ebd., 175)

Einer Medialisierung des Geistes in Sprache und Kunst, einer avisierten »*Einheit der Funktion*« sollten die vorgestellten Zugriffe eine kritische und exemplarische Verfahrensweise entgegenstellen. Als Kehrseite bietet eine solche Lektüre – die innerhalb des Symbolischen bereits eine Destruktion der Form ansetzt – eine Arbeit an der Form, die keine Einigung über die vage Vokabel ›Geist‹ voraussetzt, sondern in der gemeinsamen Arbeit am Gegenstand bereits ihre Aufgabe gefunden hat und sich damit von Vorstellungen verabschiedet, ›Gegenstände‹ des ›geistigen Lebens‹, der ›Kunst‹ oder der ›Geisteswissenschaften‹ könnten in der wissenschaftlichen Forschung vereinheitlicht werden. Dabei müsste doch – etwa für die Philologien – fraglos sein, dass Einigkeit nur vom Gegenstand her – im Ausgang von sich selbst – zu gewinnen ist: letztlich im Zitat, dessen Form niemals das Eigene sein kann, niemals das bloß Fremde bleibt, denn »es ist, wie wenn du flüstern hörst oder bloß rauschen, ohne das unterscheiden zu können!« (Musil 1978, 562)

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1997): Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schulz [1970]. Frankfurt a.M. 1997.
- Agamben, Giorgio (2003): Die kommende Gemeinschaft. Aus dem Ital. v. Andreas Hiepko. Berlin 2003.
- Andrews, Keith (1964): Zeichnungen zur »Heiligen Cäcilia« von Scheffer von Leonhardshoff. In: Albertina-Studien 2 (1964), H. 1-2, 32-37.
- Assel, Jutta (2004): Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff: Romantische Allegorie. In: [www.goethezeitportal.de/index.php?id=688](http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=688) [31.03.2.2011].
- Auerbach, Erich (1967): Philologie der Weltliteratur. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern/München 1967, 301-310.
- Becht-Jördens, Gereon/Wehmeier, Peter M. (2003): Picasso und die christliche Ikonographie. Mutterbeziehung und künstlerische Position. Berlin 2003.
- Benjamin, Walter (1972): Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928]. Frankfurt a.M. 1972.
- (2008): Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1920]. Hg. v. Uwe Steiner. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur hg. v. Christoph Göttsche u. Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv. Frankfurt a.M. 2008.
- Blamberger, Günter/Boschung, Dietrich (2010): Das Projekt »Morphomata«. In: Internationales Kolleg Morphomata. Jahresbericht 2009. Köln 2010, 6-15.
- Cassirer, Ernst (2008): Der Gegenstand der Kulturwissenschaft [1942]. In: Uwe Wirth (Hg.): Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte. Frankfurt a.M. 2008, 155-190.
- Curtius, Ernst Robert (1993): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen/Basel 1993.
- Derrida, Jacques (1997): Aufzeichnungen eines Blinden: Das Selbstporträt und andere Ruinen. Hg. u. mit einem Nachw. vers.v. Michael Wetzell. Aus dem Franz. v. Andreas Knop u. Michael Wetzell. München 1997.
- (2007): Berühren, Jean-Luc Nancy (*Le toucher, Jean-Luc Nancy*). Übers. aus dem Franz. v. Hans-Dieter Gondek. Berlin 2007.
- Gaier, Ulrich (1962): Das gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre. Tübingen 1962 [= *Hermæa* 14].
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1986): Werke. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1986.
- Hoffmann, E.T.A. (1996): Das steinerne Herz [1817]. In: Ders.: Nachtstücke. Mit einem Nachw., einer Zeittafel zu E.T.A. Hoffmann, Anmerk. und bibliograph. Hinweisen v. Franz Loquai. München 1996.
- Hölderlin, Friedrich (1946-1985): Sämtliche Werke. Hg. v. Friedrich Beißner. 8 Bände. Stuttgart 1946-1985 [= Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe/Große Stuttgarter Ausgabe].
- Kleist, Heinrich von (2010): Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. II: Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München 2010.

- Man, Paul de (1988): Ästhetische Formalisierung. Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders.: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerik. v. Werner Hamacher u. Peter Krumme. Mit einer Einl. v. Werner Hamacher. Frankfurt a.M. 1988, 205–233.
- Menninghaus, Winfried (1987): Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a.M. 1987.
- Musil, Robert (1978): Die Amsel [1936]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. II.: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1978, 548–562.
- Nancy, Jean-Luc (2008a): Aus dem Franz. v. Christoph Dittrich. Zürich 2008.
- (2008b): Dekonstruktion des Christentums. Aus dem Franz. v. Esther von der Osten. Zürich 2008.
- Neumann, Gerhard (2000): Goethes Werther. Die Geburt des modernen europäischen Romans. In: Beutler, Bernhard/Bosse, Anke (Hg.): Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa. Köln/Weimar/Wien 2000, 515–537.
- Novalis (²2005): Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. v. Hans-Joachim Mähl. München/Wien ²2005.
- Olbrich, Harald (1987–1994; Hg.): Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrielle Formgestaltung, Kunsttheorie. Neubearb. Begr. v. Gerhard Strauß. Bd. 1–7. Leipzig 1987–1994.
- Rousel, Martin (2009): Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie. Frankfurt a.M./Basel 2009 [= Nexus 87].
- Sappho (1978): Strophen und Verse. Übers. und hg. v. Joachim Schickel. Frankfurt a.M. 1978.
- (¹1991): Lieder. Griechisch und deutsch hg. v. Max Treu. München/Zürich ¹1991.
- Schlegel, August Wilhelm (1963): Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe. Hg. v. Edgar Lohner. Bd. 2. Stuttgart 1963.
- Schlegel, Friedrich (1800): Gespräch über die Poesie. In: Athenäum. Hg. v. August Wilhelm u. dems. 3. Band. Berlin 1800 [Repr. Darmstadt 1960].
- Walser, Robert (1985): Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925. Bd. 1: Prosa. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich entziffert und hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a.M. 1985.
- Wellbery, David (³1993): Vorbemerkung. In: Ders. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. 8 Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*. München ³1993, 7–10.
- Wetzel, Michael/Wolf, Herta (1991; Hg.): Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten. München 1991.

Mieke Bal

## Food, Form, and Visibility The Aesthetics of Everyday Life

### 1. Introduction

What is new, since as the saying has it, there is nothing new under the sun? As the concept underlying the research institute *Morphomata*, like a proper foundation, tells us, the newness is in the *form*, and, as Henri Bergson had it, the result of change. Bergson speaks of the continuity of change, which defines duration. I interpret this as an opportunity to see, and even »make« newness as something occurring through time. Time, then, is the invention of the new. This leads to the following thought: nothing new under the sun, but lots of things, issues, people, would emerge as new, if they were not invisible by lack of recognizable form.<sup>1</sup>

Recognizable form is, literally, con-form: a form we share. Conformity – a word usually connoted negatively, connoting slavish, sheepish followers' behaviour – also has a positive feature: it guarantees visibility; it gives the right to participate, to play along. In that sense, it is inclusive. On the other hand, what is perceived as formlessness, simply because we are not used to its forms, do not live *with* it in conformity, remains unnoticed, invisible, and excluded. Conformism generates exclusion; the unusual form, unseen, considered formless, remains invisible.

This idea has become my guideline in recent work, and the deep reason why I have begun to make videos, inquiries conducted in a *visual* medium. To achieve newness, then, one needs to bring to visibility, to give form, to what is hitherto formless; to make noticeable what seemed unworthy of attention. This can be because it is too new to be noticed, or too old, too much taken for granted, like the ground we walk on. Form and newness, then, go together, provided we conceive of form, too, as embedded in the continuity of change that is duration.

In the last five or so years I have worked on the small changes brought about in the contemporary Western, especially urban world, under the influence of migration. I consider those changes a cultural enrichment and have attempted

1 Bergson 1998. Deleuze takes Bergson's idea as a starting point in his *Cinema 1: the Movement-Image* (1997, 9–11). For an excellent overview of Bergson's view of newness, see Marrati 2005.

to draw attention to them in a positive spirit. My recent work, then, deals with what I call »migratory culture« – work that includes filmmaking and exhibition curating. I have used the visual medium of video to bring to light what remains unseen, and foreground the form of what seems formless, so that novelty can emerge.<sup>2</sup>

## 2. Mood Swings and Adaptations

In James Purdy's 1984 novel *On Glory's Course*, a mother remains inconsolable after the departure of her son, who has just left their small-town life to try his luck in Chicago as a singer. The description of her state after this fateful event begins as follows:

Ever so gradually a remarkable change came over Alec and Ned's mother: a peculiar calm, a resignation, an acceptance of everything. She spent many of her evenings poring over a religious magazine, which had a cover illustration of so many flowers and birds that Ned had first mistaken it for a seed catalogue, to his mother's grudging amusement. (334)

Purdy's novel is one of those fabulous literary artworks whose readability stems from an always-incongruous mix of recognizable banalities and haphazardly profound truths – a mix that exploits the power of simple words to swing us around, from mood to mood. Here, I offer this last sentence as a provisional definition of what I call the aesthetics of everyday life. In this case, the mood swings from melancholy to laughter, as between the mother and young Ned the theme swings from religion to seed. This transition, as it happens, is not as bizarre as the novel makes it appear.<sup>3</sup>

In these two sentences, for example, Mother Elaine's never long-lived apparent calm, is asserted in the first sentence but undermined in the second. For, at first it seems based on an unsettling overzealous religiosity. Never mind that the woman owns a busy but understaffed restaurant, and that therefore the plausibility of her spending her evenings like this is dubious. In spite of its casual, barely noticeable style, the plot of this novel does not hinge on the kind of traditional realism that is grounded in plausibility (*vraisemblance*). The incongruous shift from a religious tract to a seed catalogue clearly is the point of the passage. This shift entails a mood shift from worried to amused, a shift reinforced by Elaine's own participation in it.

2 For a quick insight in this work, which comprises several publications, see Bal/Hernández-Navarro 2008.

3 The classical study of the practice of everyday life remains Certeau 1984.



By way of introduction to a theorization of what can be the shorthand formula »form + duration = newness«, I wish to foreground the shift in the passage that completes a dialectical move here. For, this shift from religion to seeds is not at all incongruous if we consider religious-cultural traditions and their symbols. Seeds, the birds that eat and transport them, and the flowers and trees that grow from them, can also be seen as a strengthening, rather than an undermining, of religiosity. On a very simple level, seeds and trees, fruits and flowers populate the world's records of religious symbolisms, from the Biblical creation story to the Song of Songs, from Islamic food laws to narratives of celebration. Thus, from the exaggerated and mildly ridiculed religious fanaticism of a frustrated housewife to the adolescent atheist's mundane reaction of the remaining son, the mother's realistic return to reality through laughter is the resolution that stands for adaptation. This motive of adaptation, necessary as well as perhaps deplorable, but also amusing and sometimes joyful, is what caught my attention in this short passage. This, and the motive of seeds, constitute a departing from religiosity without entirely cutting itself off from it.

Instead of a fiction set in a timeless American mid-West, I wish to place the reflection on this dialectic in the context of everyday life, specifically, the aesthetic, or the »look« and »feel« of the contemporary Western European city. We all know that cities have profoundly changed under the impact of mass migration, an epi-phenomenon of postcoloniality and the neocolonialism at its heart. In terms of neocolonial cultural expression, what we hear about this change in the media mainly concerns poverty and drugs, as well as religious fanaticism and inter-group hostility. This one-sided image-building has a way of insinuating itself in the minds of even the most open and progressive people. This happens because within the semantic field thus established, every incident becomes recognizable from earlier news items. *Recognition*, then, is a tool that can be used and abused for instilling concepts of cultural difference.

When, in contrast, there is talk about adaptation, we tend to think of migrants' obligation to adapt. In the Netherlands, a country with a particularly bland culinary tradition, eating Dutch food was mentioned not so long ago as an example of the requisite adaptation. Meanwhile, the Dutch wishing to enjoy an evening out do not think twice about what it means that they prefer »ethnic« cuisine to their own; it is the »other«, the immigrant, who needs to show evidence of adaptation. Under the heading of integration, there is now even talk of »vignettes« that make the degree of adaptation of a migrant immediately assessable.<sup>4</sup>

4 Barbas 2003 concludes her historical analysis of Chop Suey in the US with the conjecture that cultural minorities may seem »far less threatening to dominant social groups when placed in the context of food and dining« (684).

For the host culture, there is little or no requirement of adaptation. Yet, there is some degree of adaptation, which I see primarily not in the famous enlightenment »tolerance« of alterity, but in the happy endorsement of contributions from migrants; a gratitude for their contribution to the culture we share with them. This gain is primarily conceived of in terms of ethnic restaurants. Indeed, food seems the most visible, but also testable, smellable, feelable and hearable token of foreignness, the most easily perceived as enrichment, if not simply naturalized. On the mode of »tourism at home«, restaurants provide the local culture with an easy way to travel through the senses. Thus, in a form of neocolonialism, the local majority actually creates »ethnicity« in the very adaptation they practice, without noticing that they are doing just that. Retaining the sense-based nature of such adaptation, I wish to foreground in this paper a particularly felicitous instance of adaptation »through the mouth« that synaesthetically speaks to many of the senses and is thus apt to become an emblem of intercultural relations at their best. It is also a case of despised and unseen formlessness waiting to merge – with the help of duration – into visible and appreciated newness. And that newness is embodied. This article aims to perform, beyond analysis alone, that process of bringing into visibility. The name of this instance is seeds – *glub* (hearts).

### 3. On (In-)Visibility

Food is an area that addresses several senses at once, while tolerating any acceptable mix of recognition and foreignness. Food thus has something in common with media coverage, even if it moves (us) in the opposite direction. In view of this situation I have been exploring ways of conducting an analysis making use of the tool of recognition. For this, I started to search for indications of cultural phenomena that could stand for what our urban centers actually gain from the situation, if only we can *see* it, that is, connect it to something we can recognize. Newness needs recognition – there lies the paradox. How is it possible to recognize what we do not yet know, or see?

Now, when we talk about recognition and novelty together, of »look« and its pleasurable aspects, we step into the neighboring domains of the semiotic or the production and use of meaning, and the aesthetic that involves the senses and reflection. Both thrive on form, newness, and embodiment. Any reflection on the aesthetic, in turn, calls forth the age-old tension therein between innovation and (recognizable) emulation or imitation. I propose to briefly reflect on this tension, and see if we can make it work for something as difficult to grasp as the everyday – that domain whose spaces »compose a manifold story

that has neither author nor spectator, shaped out of fragments of trajectories and alterations of spaces«. <sup>5</sup>

Only in a precise, *concrete* conception of the aesthetic can this domain be helpful for an understanding of the postcolonial everyday. In the current political climate, a responsible view of what the aesthetic can mean and (make us) do seems therefore in order. Several contemporary scholars, all working in the intersections of philosophy and aesthetic analysis, offer helpful ideas for such a reflection. For example, in agreement with Alan Singer's plea, in his book *Aesthetic Reason: Artworks and the Deliberative Ethos* (2003) for the aesthetic as an attitude or »ethos« that can be politically productive, indeed, decisive, I became interested in exercising a look that works with both recognition and difference, but on the mode of what Kaja Silverman would call a »productive look«. Singer and Silverman, perhaps *bien étonnés de se trouver ensemble*, are a surprising combination, because Singer takes his starting point from cognition and rationality, while Silverman, in her seminal 1996 study *The Threshold of the Visible World*, starts from the unconscious. I wish to make a claim for the need to invoke both together, if we are to come up with an aesthetic that, to put it succinctly, »works«. <sup>6</sup>

In conjunction with these two starting points, the presence of recently arrived populations poses an issue of visibility. The more they are visible as such, the easier the host culture perceives them in terms of difference, a view that is always threatened to tip over into racism or its mitigated forms of exoticism and condescendence. Therefore, the question of visibility, broached in Singer's book, becomes a third partner in this discussion. His argument addresses the paradoxical mutuality between form as the tool of visibility, and the formlessness of what he calls sublimity, a formlessness that makes that sublimity invisible and therefore needs to be articulated through the *techne* that produces form. This mutuality of form and formlessness – but not the direction in which this mutuality moves from matter to spirit – resonates with Bois and Krauss's reconceptualization of the surrealist aesthetics proposed by philosopher Georges Bataille.

The connections among these three sources from aesthetic theory I just mentioned can now perhaps be mapped out. In his attempt to answer anti-aesthe-

- 5 The everyday is, paradoxically, the site of minute detail and banality-inducing generalization at the same time. Studies of the everyday either embark on detail, mostly historical analysis, or on philosophical reflection that does not shun away from leaps between single phenomena and broad-sweeping thoughts. No study of this subject can do without Michel de Certeau's seminal study (1984) from which this quotation was taken by the detour of a study on food that shares some starting points with my essay (Certeau 1984, 93; quoted in Dolphijn 2004, 7).
- 6 For the concept of concreteness as I use it in this paragraph see Martin Roussel's contribution to this volume.

tic arguments that indict art for its lack of political agency and its alleged elitism, Singer, as the subtitle of his book intimates, builds an argument for an ethical impulse to deliberate and make choices based on intersubjective recognition. His argument addresses a post-Kantian repulsion against the rationality of Kantian aesthetics, along with a rejection of a purely sense-based facile attraction/distraction mechanism. He respectively discusses, to use his own summing up, the concepts of »translatability, deliberation, choice, and training in reciprocal recognition« as pertaining to the aesthetic, seen as a practice rather than a collection of objects (321).

It seems to me that these concepts lend themselves to the analysis of »high art« as much as to that of the contemporary cityscape, of which what is sometimes called »foodscapes« are an integral part (Dolphijn 2004). Singer's terse analysis of Caravaggio's *Conversion of Saint Paul* from 1600/01, demonstrates in a mere four pages what this means in practice (133–137). Singer offers an intricate play on the multiple sense of conversion – the ostensive subject of the painting – as a mutual articulation of the seemingly exclusive pair of *techne* and sublimity, form and spirit.

Caravaggio happens to be the primary artist through whose work I had developed my own version of an ethics of vision as part of a »pre-posterous« history, in my book *Quoting Caravaggio* (1999). There, I focused more on the body depicted but also on that of the viewer, participatory in the aesthetic process. This interest will shortly bring food, smell, and sound into the equation. In this respect I am particularly interested in Singer's attention to foreshortening in the painting, a visual speech act (my term) that »exhorts« the viewer to act out the need and the impossibility to make a choice between technique and, for Singer, spirituality. I would insist that the element so weirdly foreshortened as to be both hyper- and near-invisible in the Caravaggio, is the carnal body. By extension, for me the body remains the site of articulation of *techne* and spirituality, sensuality and thought. And this insight has led me elsewhere to develop a political interpretation of a temporal version of foreshortening, activated in Doris Salcedo's powerfully mournful sculptures (2010). While Singer's insistence on the need for rational choice-making is well-taken, I think there is a risk of relapse in dichotomizing the spirit from the body that is neither called for in the historical baroque of his Caravaggio, nor helpful to address the postcolonial situation where the body – its suffering and its stereotyping – is so central. Food, edibility, and the urban foodscape are, therefore, extremely important, even if one wishes, as I do, to avoid overrating the place of (ethnic) restaurants therein.

Kaja Silverman also foregrounds the role of the body in making choices. She grounds her plea for an aesthetic ethos, based on a profound understanding of psychoanalysis, in an acknowledgement of the difficulty of imposing choice-making in a seemingly frivolous domain such as art. She begins one section of

her argument with the account of her own visual encounters with the homeless people on Telegraph Avenue in Berkeley, encounters in which one day she acknowledged in herself a »specular panic« (1996, 26). At regular intervals she returns to this self-scrutiny to further her argument. The alternative to specular panic is what she will later call »the productive look«. This act of looking is grounded in a vision of vision that I consider key to an aesthetics of the contemporary everyday:

The unconscious »time« of any given perception can last as long as a life span, and bring about a much more radical transmutation of values than can its conscious reversal. To look is to *embed* an image *within a constant shifting matrix of unconscious memories*, which can render a culturally insignificant object libidinally resonant, or a culturally significant object worthless. When a *new* perception is brought into the vicinity of those memories which matter most to us at an unconscious level, it too is »lit up« or irradiated, regardless of its status within normative representation. (4f.; emphasis added)

Within a synaesthetic conception of vision, memories of smell and taste, as well as tactile memories, are integral to visual memories, and thus play their part in any connection to images or, more vaguely, visual »takes« that may occur in the present. For anyone who doubts this, Marcel Proust's *Remembrance of Things Past* with its famous Madeleine episode amply demonstrates this inevitably synaesthetic of memory. I suggest that Singer's »reciprocal recognition« is either facilitated or hampered by the proximity of the thing seen to unconsciously resonating memories, and hence, that the training he calls for, and that a constructive social environment might provide, might work out even better if the »translatibility« he mentions also is foregrounded by means other than reason alone.

In a later book, in which she makes her argument more strongly philosophical, Silverman offers a theory of the image as the counterpoint to this vision that makes her position even more clearly complementary but also congenial with Singer's (2002, 75–100). Her theory of the image is, not surprisingly, Freudian, and it is also a theory of photography, of dreams, of memory, and of subjectivity. The key term for my purpose is »visual habitus« (2002, 89). In her discussion of this concept, Silverman writes the following:

If, in trying to make sense of this strange account of unconscious memories, I am unable to avoid attributing to them the status of a subject, that is because subjectivity itself is in its most profound sense nothing other than *a constellation of visual memories* which is struggling to achieve a perceptual form. (89; emphasis added)

The beautiful metaphor of memories struggling to accede to form, hence, visibility, resonates with comparable formulations of what is present but buried in vagueness, over-visibility of routine, or invisibility of formlessness. In particu-

lar, it recalls psychoanalyst Christopher Bollas's similar metaphor – except that, as if to enhance the connection I am making between Singer's post-Kantian rationalism and Silverman's psychoanalytic view that seems to be opposed to it, Bollas does not apply the metaphor to memories, but to thought and ideas: »I often find that although I am working on an idea without knowing exactly what it is I think, I am engaged in thinking an idea struggling to have me think it« (1987, 10).

I think most of us have memories of such moments, especially when writing a paper. But to make the connection for an aesthetic of the kind I am looking to articulate, really *work*, the last word of Silverman's invocation of visual habitus must be taken up: *perceptual form*. Ideas, too, must achieve form, not quite perceptual perhaps, in the sense that one cannot actually see them, but communicable nevertheless. This is where the writing we as academics attempt to *do* to articulate ideas, and the »constellation of visual memories« that according to Silverman we *are*, as subjects, come together.

In order to avoid any risk of binary structure – the more pernicious where the senses are struggling with thought struggling to take shape – let me insist that form invokes two »others«, not one. First, it invokes visibility, its consequence, as well as, second, formlessness, its opposite. At the heart of an aesthetic that »works« is a break between these two pairs of opposites: formlessness does not entail invisibility, in other words, the choice is not to see either fully shaped forms or to see nothing, but to »train« (Singer's term) a »visual habitus« (Silverman's term) that enables us to learn to see what, for lack of recognizable form, seems invisible. That is the novelty of the contemporary that feeds the aesthetic of the everyday. Before going into more depth regarding formlessness and the question of visibility it raises, let me briefly describe where this »struggle« for an idea desiring to be thought, and a constellation of memories desiring to be perceived, has led me so far.

#### 4. Making Visibility Filmmaking as Analysis

It has led me, in the first place, to that site where migration and its aesthetic, in other words, »migratory aesthetics«, is most conspicuously present, albeit in *de facto* invisible form: the inner cities, those places where William Labov discovered story-telling as a »natural« activity. For him, this was a form of »spontaneous« or casual story-telling; what youngsters tell to each other or their families about their school day, for example, or the latest football match. I find this concept useful, in spite of the misnomer »natural«, which I would like to replace with »everyday« story-telling. Parallel to this concept, then, »everyday

seeing« would be the term for seeing that is not a conscious, reflective act, nor institutionally embedded in sites where seeing is mandatory, such as museums.<sup>7</sup>

The question I began to ask was, how the »look« of the cities has become more aesthetically pleasing – livelier, »colorful« if you like – in recent years. This aesthetic can also be phrased as »interesting«, provided this word means genuine interest; engaging, as in making us interested in opposition to disinterestedness. When you come to think of it, this would not be researchable in libraries or archives: a city's »look« is hard to pin down, let alone document and analyze. This recognition brought me to consider a different form of analysis, a form that would, to use anthropologist Johannes Fabian's words, »perform« the analysis »not about but with« the people concerned (1990). The closest I was able to come was through the medium of film. For film is a tool for making visible what is there for everyone to see but remains unseen, because it does not have a form that stands out.

This is why I have recently embarked on filmmaking as a way of exploring the way things look – as distinct from, say, explaining why they look that way. For this specific project I worked with Shahram Entekhabi, who is a migrant, originating from Iran and currently living in Berlin. With him I made a film, as the central element of a video installation that I would like to briefly describe. The film is not an *object* of analysis but an *instance* of that activity. The idea of the theme was Entekhabi's; the conceptualization of it in film language, mine. The film came out of his realization, during a vacation to Turkey, that there might be a connection between two seemingly unconnected phenomena. The one, pertaining to the present, is that the art world in Berlin, always a slightly stiff, bourgeois city, has become much more lively during the last decade, and that most people inhabiting and animating the Berlin art world are foreigners. The second, emerging from his »constellation of memories«, is that the streets in some neighborhoods in the city are more »dirty« and that this makes them more likeable, even aesthetically pleasing.

Strangely enough, it was in Turkey that he recognized, for having seen it in Berlin and long before that, in Iran, but up till then without having really noticed it, the Middle Eastern habit of eating seeds (sunflower, pumpkin, and other kinds) on the street. Seeds – the eating of it, the shells, the shops and stalls, the people cracking and spitting out the shells: you see it and you do not, hidden as it is in ordinariness. Even a *glub*-native needed the comparison of places and times to see it: presence here, absence there, presence now, absence then. It is a phenomenon that embodies the invisibility that comes with both the hypervisibility of pervasive presence, and the formlessness of what is situated between countability and mass.

7 See Labov 1972, and, for a thoroughly theorized extension, Fludernik 1996.

Utterly material, the seeds are countable items but their countability does not matter. Instead, what characterizes seeds or *glub* is their massive presence. This cultural habit determines the way the street looks, not only because the shells are dropped there, but also because eating is a communal activity, which makes the interaction between people look different – less in-different. It is this aspect, a »symptom« of migration, that only becomes visible once you notice it, the artist speculated, that has made Berlin so much more lively, both as an urban place and indirectly as an art world. In terms of my attempt to articulate an aesthetics of the everyday, the Berlin art world and *glub* on the streets become each other's metaphor. As soon as he mentioned this to me, we had a project. Both Entekhabi and I began to associate on the *idea* of seeds, as well as collecting visual memories – a bit in the same way as Bollas interacts with emerging ideas.



*Fig. 1*

*Glub* is the Arabic word for hearts, the word used for these edible roasted and salted seeds, a low-cost appetizer or snack. Taking as a starting point the many meanings of these seeds – traditionally eaten in many non-European societies but mostly associated with the Arabic world – we took this hypervisible phenomenon of the near – invisible because formless transformation of parts of



the inner cities due to seed-eating as a starting point for a stroll through the urban center. From there, the film explores the many meanings and connotations of seeds, and the implementation of »migratory aesthetics« in the Berlin urban landscape and attendant art scene. Walking and sitting within the world of seeds, enveloped by the smell of seeds being roasted, the inhabitant of the contemporary city is imperceptibly encouraged to be more communicative, to shed haste, and to mitigate the hitherto strict separation of home and outside world.

The immigrant neighborhoods have more seed shells on the streets than the more self-enclosed, bourgeois neighborhoods. Hence, they attract more birds, particularly pigeons. Feeding the pigeons is a widespread tourist activity. This connects long-term displacement through migration with the short-term outings of tourism. *Birds* transport seeds, and now *people* do, transporting a cultural habit from elsewhere to Western Europe. The art world also shifted from the Western neighborhoods to the former East-Berlin *Bezirke*, of which the neighborhood called Kreuzberg was, at the moment we made the film, the most noticeable and has, indeed, become fashionable, or »hot«. Here, both galleries and seed shops have established themselves. Like East Berlin after the *Wende*, seeds contain the potential to grow, to flourish, to evolve, change, and reproduce. Both in the bodily postures that come with seed-eating and in the connotations attached to seeds, there is a slight gender aspect to this habit as well. The idea of seed has perhaps different connotations for men and women, although that difference comes from a mis-conception of seed in human reproduction. But that seed reminds people of their own potential to grow and multiply is obvious.<sup>8</sup>

Seed is also food. In its poverty of nutritious value, it is a form of non-food, almost permanently eaten between meals. This function of seed as unofficial food connects seed to invisibility and formlessness, but the constant eating of it, producing cracking sounds, smells of roasting, and waste that changes the feel of the street and the sound of walking, makes it at the same time hyper-visible. It is less related to the religion almost automatically included in, as an inevitably fixed connotation of, the idea of migration, than to the unemployment in the homelands that gives little money and much time, and thus both explains and justifies migration. As one immigrant from Tunisia explains in the film:

you know our people  
 have little work, so they have lots of spare time  
 so they buy GLUB, eat it, to pass  
 the time [...] it becomes like a tradition

8 For a critical analysis of the term »seed« in relation to human procreation, see Delaney 1991. For a study of the relation between food and gender, see Probyn 2000.

people eat it with the family spend the evening  
 with the whole family sometimes  
 it's very nice (Tarek Mehdi)

Together with the acknowledgement that this eating is something like an »invented tradition«, this statement draws a positive enjoyment from a situation of unemployment and boredom. There is no need to idealize the situation this man describes, or to deny that this situation is rooted in the colonialism behind postcoloniality, to still see the cultural resilience expressed in these few words. In addition to clearly finding *glub*-eating enjoyable, the speaker also draws social value from the bonding that results.<sup>9</sup>

The shift, in the quote from Purdy's novel, from the mother's religious fervor to the son's association with seeds might similarly be liable to the boredom of adolescence, rather than the son's declared refusal to believe in God. But his mother's »grudging amusement« might also indicate that she sees an opportunity to keep her boy tangentially on the lesson so to speak, for a bored adolescent – or an unemployed youngster – might just as well remain interested in religion, for lack of other useful things to do with himself. This thought establishes a complex association of seeds with economic, social, cultural, including, indeed, religious behavior, on the one hand; and creativity, aesthetics, and the sociology of what can be called, as opposed to the history of art, »art-now«.

But the link between seeds and religion is not entirely absent either – which is important in view of the cultural status of religion, its function in group-life, particularly in Arabic culture. While not subject to food laws, *glub* is related to the intricacies of enjoyment, wealth, and the obligations of charity. In a section significantly titled *Ibn Sudun's Sweet Nothings* of his study of food in classical Arabic literature, Geert Jan van Gelder quotes a mock doxology from medieval literature, in which God is praised for creating the particular economy of *glub*:

He made sellers subservient to swallowers, those who sit in their shops and those who are ambulant. He made the kernels of pistachio nuts, having been cracked, whole. (Qtd. in Van Gelder 2000, 91)

Here, as in other cases Van Gelder mentions (61), the relationship between *glub* and its users is both metaphorical (the sellers as well as the swallowers thrive and grow like seeds) and metonymical (the economy is sustained). And, to make the analogy between this classical tradition and the Berlin art world even more specific, in the literature Van Gelder discusses eating and writing, eating

9 See Hobsbawm/Ranger 1983 for the term »invention of tradition«. Initially derogatory, this concept has recently been rehabilitated for its forceful explanation of social bonding, especially in minority groups. See Philips for a reconsideration of tradition.

and describing, in other words, eating and cultural production are each other's metaphor (e. g. 52).

With these and many other associations in mind, we took the video camera and started to explore Berlin, especially Kreuzberg and the art world. The crossing of these two hitherto unconnected domains – to use a spatial metaphor – yielded a great number of unexpected connections. The formlessness of the large quantities of seeds, for example, yielded sometimes to quite beautiful forms, sometimes to the need to focus on the faces, the mouths of the people eating them, or, for that matter, talking about that eating habit. As the film progressed we became aware of the close connection, also, between the in- as well as hyper-visibility of seeds, and what Bataille theorized – but refused to define! – as formlessness, with its critical thrust.

In Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss's rendering of it, Bataille's interest in formlessness stems neither from ›form‹ nor from ›content‹ but from ›the operation that displaces both of these terms‹ (1997, 15; emphasis added). According to the authors, by ›operation‹ Bataille means ›neither a theme, nor a substance, nor a concept‹, and thus they list three possibilities we resist attributing to the aspect of the city's ›look‹. Operation, instead, binds Bergsonian duration to subjectivity and agency: people operate. Bataille nevertheless launches the word ›informe‹ with an instructive qualification: ›It is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down (déclasser) in the world‹.

And Bois and Krauss continue:

It is not so much a stable motif, to which we can refer, a symbolizable theme, a given quality, as it is a term allowing one to operate a declassification, in the double sense of lowering and of taxonomic disorder. Nothing in and of itself, the formless has only an operational existence; it is a performative [...]. (18)

This is a literal description of *glub*, neither as food nor as image but as image-making performance.<sup>10</sup>

If we now bring together the three elements of the aesthetic of seed-eating (reciprocal recognition, a constellation of visual memories underlying our visual habitus, and this activist performative use of formlessness), we can begin to see what kind of aesthetic we are looking at – or, perhaps better, *performing*. And all this time, mind you, we are talking about an eating habit, a tiny snack that is as addictive as any, that produces thirst, communication, and waste. It

10 Significantly for our project, the performativity of food has become a fashionable element in contemporary art. For an excellent study of the performativity of food in artistic practices, see Kirschenblatt-Gimblett 1999. For the distinction between performance and performativity, see the chapter on this topic in Bal 2002.

is nothing special, nothing spectacular, and, most importantly, nothing that gives rise to ethnic restaurants as a form of tourism.<sup>11</sup>



*Fig. 2*

Instead, this migrant eating habit comes to express many different cultural elements, or memories, according to where the person grew up. One person from Iran associated *glub*-eating with polite manners, for example, when she stated:

we don't have for instance autobiographies  
many autobiographies because ...  
it's not polite to speak, to tell  
who I am, what I do  
it's very communicative also because  
you can't talk while eating the seeds (Maryam Mameghanian-Prenzlow).

Here, the shift, without transition, from a rule of polite behavior to a function the seeds fulfill in a restrained culture, is perhaps more telling than elaborate analyses of food laws, however insightful. From this short but dual statement

11 The continuity between this form of tourism-at-home, and the neocolonial economy that structures western societies, is forcefully argued by Turgeon/Pastinelli 2002. On the impact of American food in the world, see Schlosser 2002. The impact of ethnic food on American cultural identity is analyzed by Gabaccia 1998.

we not only learn something essential about Iranian literature, but also an explanation of *glub* that complements the earlier one. For here, there is no question of unemployment and poverty to explain the habit. Nor is there, again, any mention of religion. What matters most, perhaps, in this statement is the tight bond it establishes between cultural values, eating, and literature.<sup>12</sup>

### 5. An Aesthetic of the Everyday?

Whereas the two immigrants we have heard so far both associated seed-eating with memories of their homeland, some others we interviewed speak to the appeal of this habit to the urban westerner. A Turkish merchant who manages a fancy seeds and nuts shop in Kreuzberg speaks about his customers in the following way, resonant with both Mehdi's and Mameghanian-Prenzlów's explanations:

what are they? [his customers]  
 Muslims as well as Germans  
 they are ... how to say this ...  
 between two cultures  
 they discovered how we get on, enjoying  
 sitting together, chatting, and eating seeds  
 they got the hang of it, that feeling ...  
 and so they buy 200–300 grams and  
 sit all night long in front of the TV eating seeds (Davoud Changizi).<sup>13</sup>

Here, we can see the two aesthetic theories – the post-/neo-Kantian one proposed by Singer and Silverman's psychoanalytic one – intertwined. On the level of the intellectual analysis of the phenomenon of *glub* in Berlin, this statement is a lucid explanation of a behavior that emulates the social habits of the newcomers. As a keen observer of the people who flock to his store on a daily basis, he understands fully what brings Germans to his store to buy *glub* at a price the Tunisian unemployed can only dream of. But in terms of Silverman's theory of the agency of dreams and memories, this statement can also be seen

- 12 The link between eating and literature that underlies Van Gelder's study is explored in the negative mode in Maud Ellmann's study of starvation (1993). A useful overview of food laws in Jewish and Islamic culture is provided in Regenstein, Chaudry, and Regenstein 2003. In fact, this speaker, who is very knowledgeable about literature, comes from an upper-middle class family.
- 13 Since these statements are drawn from oral interviews, the line length is maintained to reflect the tone of speech, including hesitations and breaks. Mehdi spoke in French, a recently acquired foreign language for him; Mameghanian-Prenzlów also spoke in a foreign language, a German she had been speaking for twenty years, and Changizi spoke in his own Farsi. All translations are as literal as possible.

as an attempt to articulate the customers' »lateral memories« or, as Silverman theorizes it apropos Chris Marker's film *Sans soleil*, »other people's memories«, which amounts, she continues, »to inhabit time« (1996, 189). In other words, the sense Changizi expresses that Germans get a feel for what binds the immigrant social units together, and the subsequent imitative behavior, is a synchronic version of that form of looking »which can render a culturally insignificant object libidinally resonant«, whether or not memories collaborate to shape this libidinal investment (Silverman 1996, 5).



*Fig. 3*

Thus, *glub*, the tiny hearts of seeds that are at the heart of cultural habits, in all their diversity, stand for, to quote a figure in Marker's masterful film, those »things that quicken the heart« (Silverman 1996, 189). Changizi, interpreting his customers, also interprets a culture of »post-colonial food«. This culture is not based on the quick fix of the urban tourist enjoying the foodscape enriched by ethnic restaurants. Instead, it is a mixed culture in a more profound sense, simply but effectively expressed in the shopkeeper's statement. This sense may take on different specifics for each participant, but that is precisely the point of the contribution of *glub* to an aesthetic of the host city.

The connection that *glub*-eating can help establish can be based, for example, on a desire to get a taste of the Tunisian excess time, and used by the western urbanite to un-hasten her life. Such a connection may also be based on the recognition of restraint as a form of politeness, rekindling manners that

contemporary life has made less relevant but no less desirable. Or it can evoke specific memories, neighboring the one told by yet another participant in the film whose narrative impulse was triggered by the handful of *glub* we proffered:

I was a very young boy  
 walking the street of Dar Es-Salam ...  
 I had a handful of these seeds  
 and on the way to this tree there was  
 an enclosed space  
 I remember there was a plank missing  
 in the fence  
 and I peeped through this fence  
 and I saw a swimming pool with  
 a couple of white women  
 that was my first proper encounter with  
 a white person  
 but I was so scared because I'd  
 never seen a white person  
 that I tripped over backwards  
 spilling all those seeds [...] (Shaheen Merali).

This narrative impulse sprung up with amazing frequency whenever we mentioned, showed, or offered *glub* during the project. The multiple stories compose the »manifold story« De Certeau evoked as characteristic of everyday life, of which it is a practice. Thus, it can perform something between a personal and a cultural voice – importantly, these two cannot be distinguished. As Dolphijn phrases it, this story is an instance of »Voices that should not be reduced to the people that produced them, but that create an altogether different space« (7). The memory Merali evokes is simultaneously utterly personal and significantly cultural, belonging to this single boy who was part of a group of Indian immigrants in West Africa.

But to substantiate my claim that film can provide an instance of cultural analysis, in other words, replace, say, a lecture or an article, soliciting debate, a »scholarly« or academic attitude of looking is also required. In pedagogical settings, therefore, e.g. when presenting the film to students, the film can only work performatively when its viewers co-perform it. To this effect, I tend to propose students look at it actively, in two ways. First, I ask them to consider the associations I have mentioned, and think about other possible motives they think contribute to the look of any city they are interested in – the everyday aesthetic of their own home-town, or a city they like to visit. Hence, the question »Have you seen this seed-eating habit in Paris, Rome, or Sydney?« can be supplemented with the question »What else have you noticed that makes this

city different from, say, the classical Italian capital you knew, or thought you knew?»



*Fig. 4*

Second, by way of connecting this aesthetic question to a more political one, I request that students consider the shift the film is trying to perform, from an obsession with mosques and violence, to a consideration and enjoyment of positive consequences of migration. For our film, this is the connection between seed-eating and art – from one domain of fertility to another, with each being a metaphor of the other to the benefit of both. For example, the film, as the few quotations from it already intimate, is full of what we ended up calling »wisdom slogans«, uttered by the characters in relation to their status of not-being-at-home. One example from the end of the film suffices to demonstrate the genre:



my idea in life is to stand in the street  
 to be ready for what comes along  
 instead of preparing for what I think might come along (Jimmie Durham).

It might be worthwhile to collect these, make a list of them, and consider which aspects of not-being-at-home show up in the list. Alternatively, they may pick up on the stories or the cityscapes in which practically everyone appears to be eating seeds, and that can suggest new ideas to them. Perhaps they come up with different associations that also contribute to a shift in thinking about what we might call the »cultural politics« of migration. Offering audiences some *glub*, thus enticing them to produce, hear, and become sensitive to the sound that predominates in the film encourages students to come up with their own stories, to be shared by the members of the group during the subsequent discussion period.

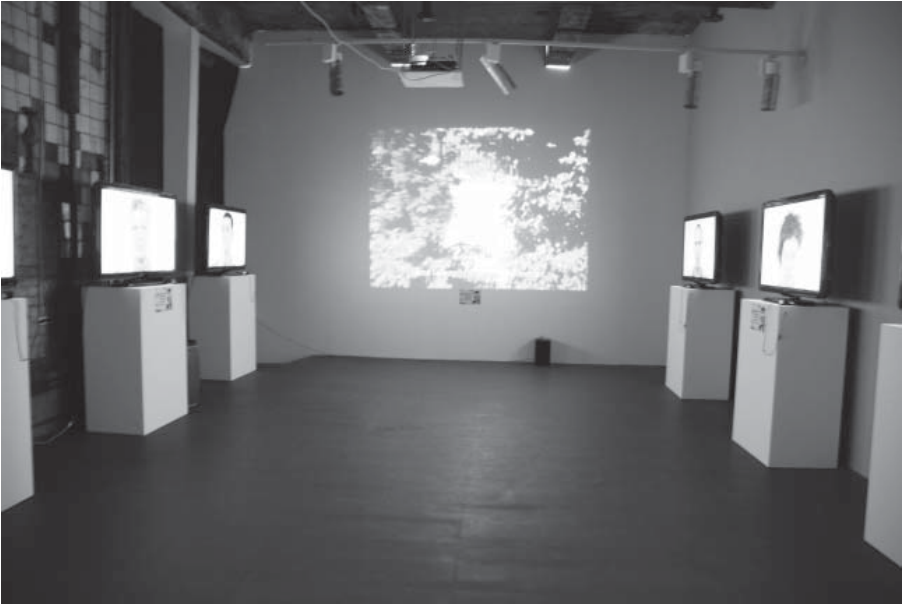
For, an integral part of the phenomenon analyzed – and another tool for analysis that supplements scholarship – is the exuberant story-telling that occurred during the filming. The non-theme, non-substance, and non-concept of seeds clearly compelled everyone we spoke to, from people in the street, shoppers, and shopkeepers to artists, curators, or computer programmers, practically burst out in narrative talk as soon as we mentioned seed-eating as the subject of the film. This is what for Bataille would be the operation of *déclassification*. This linguistic generosity suggested another operation on our part. Since it was impossible to keep all the stories in the film – then it would last for hours – the idea emerged of a video installation that would constitute the extended version of the project.

For the audio part of this video installation, we collected those stories that were too long or otherwise unsuitable for the (30 minutes-only) film, and put these on one of two sound tracks on an audio CD. The other one registers the sound of cracking and eating the seeds and spitting out the shells. On seven monitors surrounding the screen on which the film is projected, we show the busts of a great number of individuals eating seeds, looking into the camera, against an even white background. The sound of that eating, produced by individuals making eye contact with the visitor, reinforces, echoes, and responds to the sound of seed-eating in the film. Headphones give access to the stories told on the CD, played on a CD player hidden in the pedestals. In addition, visitors of the installation are offered unlimited supplies of seeds to eat during their visit.<sup>14</sup>

In addition to experimenting with formlessness, emerging new forms, and visibility, another purpose of this project touches upon the relationship between (non)food, the social process of seed-eating in the public sphere, and a

14 In pedagogical contexts, students are also offered seeds to eat during the class.

performative exploration of the sense-based aesthetic of the everyday in the urban environment. For me as the academic of the pair of us, I propose to explore, with the help of aesthetic theory according to Singer, Silverman, and Bataille, if readers, viewers, and students are, instead of staying inconsolable after the demise of the ethnic purity that never existed, able to be »grudgingly amused« by the current look of the world's capital cities, like young Ned's mother, because the permeable limits between religion and seeds are quite funny indeed. For Entekhabi, as well as for myself, there were artistic goals to be met – but as we talked the project through, the difference between academic and artistic ambitions did not amount to much at all. Both practices are analytical inquiries. Both articulate what was not yet articulated. And in the process of doing so, both struggle to give form to the ideas, phenomena, and images struggling to receive perceptual or intellectual form. That, too, we grudgingly acknowledged, amused us.<sup>15</sup>



*Fig. 5*

15 The complete video installation premiered October 2004 in the art gallery of Case Western University, Cleveland (Ohio).

## References

- Bal, Mieke (1999): *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999.
- (2002): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto 2002.
- (2010): *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago 2010.
- /Entekhabi, Shahram (2004): *GLUB (Hearts)*. Digital video. 30 min. Berlin 2004.
- /Hernández-Navarro, Miguel Á. (2008): *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia (E) 2008 [exhibition catalogue with DVD].
- Barbas, Samantha (2003): »I'll Take Chop Suey«: Restaurants as Agents of Culinary and Cultural Change. In: *Journal of Popular Culture* 36.4 (2003), 669–686.
- Bataille, Georges (1983): *Manet*. New York 1983.
- Bergson, Henri (1998): *Creative Evolution*. New York 1998.
- Bois, Yve-Alain/Krauss, Rosalind E. (1997): *Formless: A User's Guide*. New York 1997.
- Bollas, Christopher (1987): *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York 1987.
- de Certeau, Michel (1984): *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley/Los Angeles 1984.
- Delaney, Carol (1991): *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society*. Berkeley/Los Angeles 1991.
- Deleuze, Gilles (1997): *Cinema 1: The Movement-Image [1987]*. London 1997.
- Dolphijn, Rick (2004): *Foodscapes: Towards a Deleuzian Ethics of Consumption*. Delft 2004.
- Ellmann, Maud (1993): *The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment*. London 1993.
- Fabian, Johannes (1990): *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison 1990.
- Fludernik, Monica (1996): *Towards a »Natural« Narratology*. New York 1996.
- Gabaccia, Donna R. (1998): *We Are What we Eat: Ethnic Food and the Making of Americans*. Cambridge (MA) 1998.
- Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Ed.; 1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara (1999): *Playing to the Senses: Food as a Performance Medium*. In: *Performance Research* 4.1 (1999), 1–30.
- Labov, William (1972): *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia (PA) 1972.
- Marrati, Paola (2005): *Time, Life, Concepts: The Newness of Bergson*. In: *Modern Language Notes* 120.5 (2005), 1099–1111.
- Probyn, Elspeth (2000): *Carnal Appetites: FoodSexidentities*. London 2000.
- Proust, Marcel (1987–1989): *À la recherche du temps perdu*. 4 vols. Ed. under the direction of Jean-Yves Tadié. Paris 1987–1989 (Trans. by C.K. Scott-Moncrieff and Terence Kilmartin as *Remembrance of Things Past*. London 1981).
- Purdy, James (1984): *On Glory's Course*. London 1984.
- Regenstein, Joe M./Chaudry, Muhammad Munir/Regenstein, Carrie E. (2003): *The Kosher and Halal Food Laws*. In: *Comprehensive Reviews in Food Science and*

- Food Safety 2.3 (2003), III-127 (online unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1541-4337.2003.tb00018.x/pdf>).
- Schlosser, Eric (2002): *Fast Food Nation: The Dark Side of the All-American Meal*. London 2002.
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York 1996.  
– (2002): *World Spectators*. Stanford 2002.
- Singer, Alan (2003): *Aesthetic Reason: Artworks and the Deliberative Ethos*. University Park (PA) 2003.
- Turgeon, Laurier/Pastinelli, Madeleine (2002): »Eat the World«: Postcolonial Encounters in Quebec City's Ethnic Restaurants. In: *Journal of American Folklore* 115.456 (2002), 247–268.
- Van Gelder, Geert Jan (2000): *Of Dishes and Discourse: Classical Arabic Literary Representations of Food*. Richmond (UK) 2000.

### **III. Fallstudien zur Nachhaltigkeit kultureller Figurationen**



Alan Shapiro

## Eniautos

### Time, Seasons, and the Cycle of Life in the Ancient Greek World\*

This week we celebrate the official opening of Morphomata. In future years, the date December One will mark the completion of each year in the life of our College and the beginning of a new one. This is the concept embodied in the Greek word *eniautos*: the year in its ever-recurring cycle. In Greek terminology, Morphomata has two *oikistai* – founding heroes – Günter Blamberger and Dietrich Boschung – and if one day, far in the future, when they have gone to the Elysian Fields, they are commemorated as the founders, that would most likely also take place on the First of December. This is also part of the meaning of *eniautos*, for most festivals in Antiquity, as today, took place on an annually recurring basis and were thus seen as defining elements of the cycle of life.<sup>1</sup> In this paper I wish to explore the intimate nexus of time, seasons, and festivals in the Greek world and how this idea was expressed in the visual arts. A remarkable vase made by a Greek immigrant living in Southern Italy (modern Puglia) at the time of Alexander the Great will serve as a focal point for the second half of the investigation. It may offer us an unusual opportunity, to observe the birth of a morphome. But first, some preliminary remarks.

In one of the most memorable scenes of Homer's *Iliad*, two warriors on opposite sides – Diomedes, a Greek from Argos and Glaukos, a Trojan ally from Lycia in Asia Minor, confront each other on the field of battle. The hot-headed young prince Diomedes challenges his opponent to prove his royal genealogy, but Glaukos at first replies with these thoughtful words:

As are the generations of leaves, so are those of men.  
The wind scatters some leaves to the ground, but the  
Burgeoning forest puts forth others when the spring season (*horê*) comes.  
Thus, too, one generation of men arises and another passes away.<sup>2</sup>

\* The basis of this article is the lecture held at *Pretest Morphomata*. The annotations were added by Jörn Lang, Cologne, in collaboration with the author. The abbreviations of ancient texts follow the guidelines of *Der Neue Pauly* (XXXIX–XLVII).

1 Nilsson 1957, *passim*; Larson 2007, 9, 72. See for »eniautos« also: RE V (1904) 2568f., s.v. Eniautos (O. Waser); Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [= LIMC].

Bd. VIII Suppl (1997), 573, s.v. Eniautos (A. Kossatz-Deissmann).  
2 Hom. Il. 145–150.

These verses are often taken to express the transience and the fragility of human life – no more substantial than autumn leaves. They also show that the concept of the cyclical seasons of the year was deeply embedded in Greek thought, and that all of life – plant, animal, human – was believed to move equally, *pari passu*, through the same cycle. Homer's word for season – *horê* – is one that we will have occasion to return to often in this paper.

The cycle, says the poet, begins in the spring (*ear* in Greek), the season when life begins anew after the long winter. An Athenian vase-painter at the end of the sixth century B. C. captured the excitement of this moment: the appearance in the sky of the first swallow of spring (fig. 1).<sup>3</sup> The vase is unique in recording a three-way conversation: »Look! A swallow!«, says the youth, pointing. »There she is,« adds the little boy, and, lastly, from the man: »By Herakles, it's already Spring.« This charming scene also hints at the connection between the cycle of the seasons and the cycle of human life, for it illustrates the three »seasons« of a man's life – the boy, or *pais* in Greek; the youth, or ephēbe, and the mature man. As we shall see, three seasons of the year were the norm in early Greek thought.

Homer also uses the word *eniautos*, but mainly as a synonym for the simpler word *etos*, meaning year. Thus, for example, in the second book of the *Iliad*, Agamemnon, frustrated by the seemingly endless siege of Troy, proclaims: »Now nine years [*eniautoi*] of great Zeus have passed, / And already the prows of the ships are rotted...«<sup>4</sup>

That the cycle of years is here associated with Zeus will also be relevant for our inquiry.

Like so many other abstract concepts, the year – *eniautos* – was personified by the Greeks from early on – not as early as Homer, however, but first by the great lyric poet of the early fifth century, Pindar. In addition to the more famous »victory odes,« Pindar wrote a series of Paians, hymns to the god Apollo. The fragmentary First Paian comprises only ten lines, the second part an invitation to a festival of Apollo in Thebes, the poet's home town. Let me read you a few lines, in the translation of Ian Rutherford (2001, 254–257):

Iê, Iê, Now the complete Year [*panteles Eniautos*] and the Seasons [*Horai*]  
The daughters of Themis  
Have come to Thebes, city that drives horses,  
Bringing to Apollo the banquet that loves the garland.  
Long may Paian [Apollo] crown the progeny of her peoples  
With the flowers of temperate lawfulness (*eunomia*).

3 St. Petersburg, Hermitage, Inv. 615 (from Vulci), 525–475 BC: Beazley 1971, 507; Simon 1981, 102; Shapiro 1997, 64; Immerwahr 2010.

4 Hom. Il. 2, 134f.





*Fig. 1: St. Petersburg, Ermitage Inv. 615:  
Attic red-figured Pelike of the Pioneer Group, end of 6<sup>th</sup> century B. C.*

In his first appearance in Greek literature, Eniautos carries the epithet *panteles*, he who accomplishes or brings all things to fruition. This is not a Homeric word, but occurs first in Pindar and in his Athenian contemporary, the playwright Aeschylus,<sup>5</sup> and is used of Zeus and of Chronos, or Time. It is not hard to see how Eniautos could join these two as *panteles*. On the one hand, he is time as measured out in the repeating rhythm of the year; and on the other, it is Zeus who governs this cycle of time, as we just heard in the words of Agamemnon. We may now add to these a fourth divinity who is *panteles*, thanks to an unexpected source, an Athenian vase-painter who was active in the same years as Pindar and Aeschylus.

This big, impressive krater – a mixing bowl for wine and water – arrived in the J. Paul Getty Museum in Malibu, California about twenty years ago,<sup>6</sup> but as of 2008 has been returned to the Republic of Italy (fig. 2). Each side of the vase features a stately gathering of three figures, all identified by inscriptions that are today faded and barely visible to the naked eye. The enthroned goddess in the middle of one side carries the name Ge Panteleia: »Mother Earth who brings all things to fruition.« On her left stands Okeanos, the ancient god Ocean, who was believed to encircle the earth, and on her right, Dionysos with his panther.

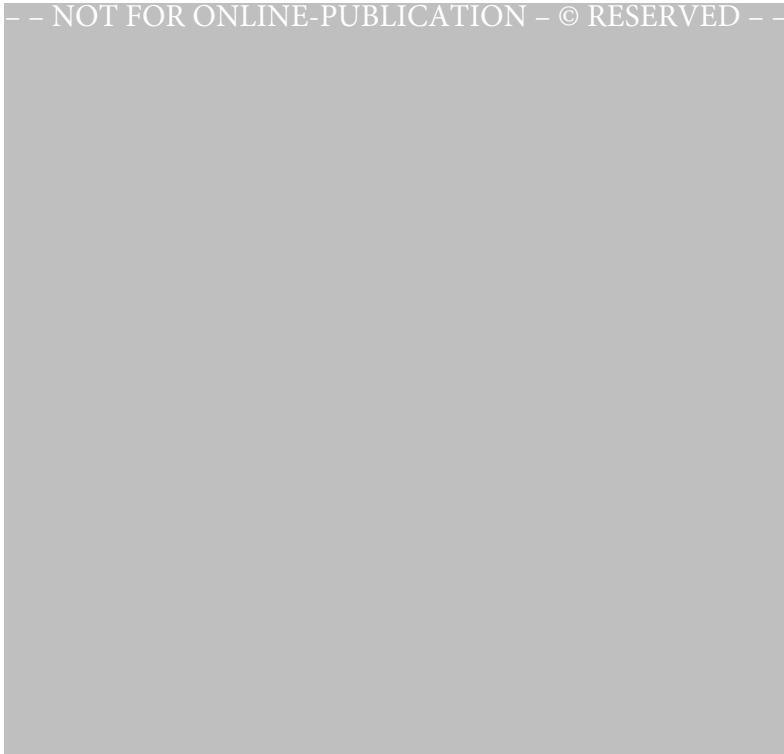
The goddess in the center of the other side is Themis, who belongs to the generation of the Titans (gods who came before Zeus) and embodies the concept of righteousness – we met her a moment ago in Pindar’s hymn. The two kings on either side of Themis carry unusual names, Balos and Epaphos, which seem to take us into the mythical traditions of the city of Argos. No satisfactory interpretation of all six figures together has yet been proposed, but I would here like to call attention to the two goddesses who occupy the middle of each side, Ge Panteleia and Themis. According to Aeschylus (who, as I’ve said, was writing plays when this krater was made), Themis was the daughter of Ge, or Gaia – Mother Earth – and the daughter took over control of the sanctuary at Delphi from her mother – the same sanctuary that Apollo would later govern as its fourth and last owner (the third was the Titan Phoibê).<sup>7</sup>

If, as I believe, this connection to Delphi lies behind the imagery on our krater, then it leads us back to Pindar’s Paian, indeed by several different paths. The *panteles Eniautos* of Pindar corresponds to the Ge Panteleia on our vase: as the Earth brings forth everything that we mortals need to sustain life, she does so in a yearly cycle that is expressed by Eniautos. And the year is, of course,

5 Aischyl., Choeph. 965.

6 Rome, Museo di Villa Giulia; Ex Malibu Getty Museum Inv. 92.AE.6: LIMC VII (1994), 32, no. 6, s.v. Okeanos (H. A. Cahn); Shapiro 1993, 219–220, 263, no. 145, fig. 181; Lubsen-Admiraal 1999, 239–241; Godat/Caro 2007, 116f., no. 27.

7 Aischyl., Eum. 1–8.



*Fig. 2: After Godat/Caro 2007, 117*

divided into seasons. This is why Pindar's Eniautos is accompanied by the Horai, who were understood to be the three seasons (not yet four in Archaic Greece – that idea comes later).<sup>8</sup> The Year and the Seasons – Eniautos and Horai – are inseparable companions; they come together to the feast.

Pindar calls the Horai *themigonoï*, born from Themis.<sup>9</sup> With this he is reaching back to a genealogy first recorded two centuries earlier by Hesiod, in his *Theogony*, the handbook of creation for the Greeks. Hesiod writes that the three Horai are daughters of Zeus and Themis, and they have names that, surprisingly, have nothing to do with the seasons as we understand them. They are called Dike (Justice), Eirene (Peace), and Eunomia (lawfulness or good government).<sup>10</sup> Themis, their mother, is righteousness, from which the other three follow. Pindar must have known these names too, for he makes a little play

8 LIMC V (1990), 502–610, s.v. Horai (V. Machaira).

9 Pind., Ol. 13, 6–8. Themis as mother of the Horai: Pind., Fr. 30; Pind., Ol. 9. 15f. (Themis as mother of Eunomia).

10 Hes., theog. 901–905.

on the last-named in the final word of his poem: may the city of Thebes be crowned with *eunomia* – that is, may it always be a well-governed polis.

The Horai are, thus, integral members of the extended family of gods on Mount Olympos from very early on. Homer, in the *Iliad*, several times refers to them as guardians of the gates of Olympos.<sup>11</sup> In the visual arts, they comprise one of several divine female triads that regularly join the festive gatherings of the gods<sup>12</sup>. The other triads include the Charites (Graces), the Moirai (Fates), and the Muses (three times three, or nine). The two greatest vase-painters in Athens in the time of Solon, about 580 to 570 B. C., Sophilos and Kleitias, both decorated big display pieces with the most glittering wedding of Antiquity, that of Peleus and Thetis, the future parents of Achilles. On the dinos, or punchbowl, in the British Museum, by Sophilos, the Horai – the inscription naming them is unfortunately lost – walk alongside the chariot carrying their father Zeus and his consort Hera (fig. 3).<sup>13</sup> Near the head of the procession is their mother Themis, accompanied by three maidens whom we might have taken for the Horai, but the inscription names them as Nymphs.

Kleitias's version of the same subject a decade later, on the famous François Vase now in Florence, places the Horai near the front, just behind the key figure of Dionysos (fig. 4).<sup>14</sup> Solon, who was both a lawgiver and Athens' first major poet, celebrated *eunomia* in one of his best-known elegies (Fr. 4).

In these earliest image of the Horai, they carry no attributes that would identify them as the seasons of the year or distinguish them from the other triads like the Moirai and Charites. For this innovation we must jump down to the last years of the sixth century, to a different gathering of Olympian gods. An artist we know as the Sosias Painter, a close associate of the more famous Euphronios, filled his masterpiece, a drinking-cup now in Berlin, with the story of Herakles' apotheosis and entry into Olympos, where he will be rewarded with a new bride, Hebe, the lovely daughter of Hera and embodiment of Youth (she waits for him at the opposite end of the cup, pouring ambrosia for the gods).<sup>15</sup> Zeus and Hera occupy one end of the cup; on the other side, Herakles arrives, accompanied by Athena, Hermes, and Artemis. Two goddesses, Hestia and perhaps Demeter, occupy the middle, and alongside them stand

11 Hom., *Il.* 5, 749–751; 8, 392–394.

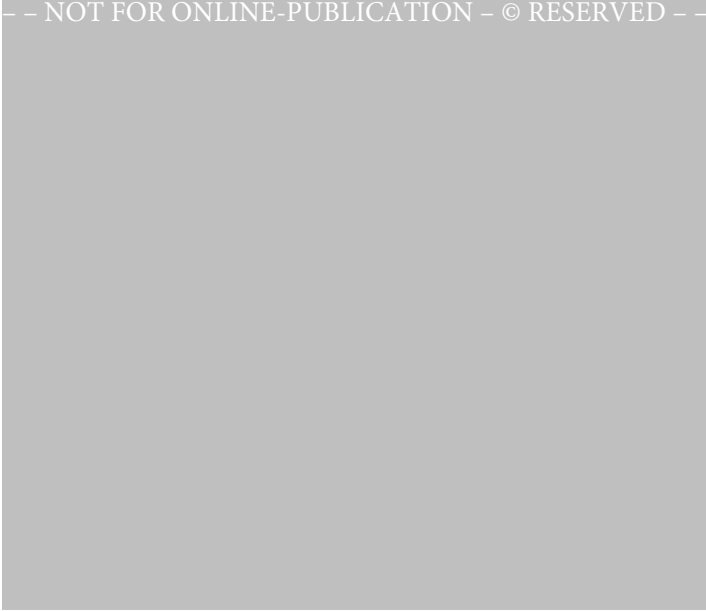
12 See LIMC V (1990), 502–610, s.v. Horai (V. Machaira), with examples.

13 London, British Museum Inv. 1971, 1101.1: Beazley 1971, 19.16bis; Bakir, 1981, pl. 1–2, fig. 1–4; Williams 1983; Shapiro 1989, pll. 16–17; Schefold, 1993, 194, fig. 191, 220, 229 A–I.

14 Florence, Museo Archeologico Inv. 4209: Beazley 1956, 76, no. 1; Simon 1981, 69–77, fig. 1–3, 23–29, 4; Torelli 2007, *passim*.

15 Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Inv. F 2278: Furtwängler, Reichold, Huber 1924, pl. 123; Beazley 1963, 21.1, no. 1620; Simon 1981, 117–119, Euphronios der Maler 1991, 244–249, no. 59.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



*Fig. 3: London, British Museum Inv. 1971,1101.1,  
The Sophilos Dinos, 580/570 B. C.,  
detail with Zeus, Leda and the horai*

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



*Fig. 4: Florence, Archaeological Museum Inv. 4209,  
The François Vase, about 570/560 B. C., detail*

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



*Fig. 5: Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Inv. F 2278, Cup of the Sosias-Painter, about 500 B. C., detail of the horai*

the three Horai, holding tokens of the earth's fertility: a large branch, now mostly lost; two long branches filled with pomegranates; and a single fruit in the open palm of the last (fig. 5). For the first time we understand that the seasons of the year may be defined in terms of the agricultural produce that they bring forth, an association more familiar from Roman art, where the seasons – now four in number and more often male – each hold produce that stands for their time of the agricultural year.

To sum up thus far: when Pindar wrote his hymn to Apollo in the early fifth century, the Horai, daughters of Zeus and Themis, were already well established in a dual role: on one hand, representing the seasons of the year and the prosperity that they bring; and, on the other, as embodiments of the values that are essential to civilized life in the polis – justice, peace, and good governance. They are both markers of time and ethical values. The latter role they inherit from their mother Themis (Righteousness), the former, as the seasons, from their father Zeus, who, as Homer says, gives us the year. Both roles are joined in Pindar's Paian, for the Horai arrive together with Eniautos, the year, as his constituent parts, and, as becomes clear in the poem's final prayer, they are the guarantors that the city of Thebes will continue to flourish. The link between

the two sides of the Horai's nature – where they come together, along with Eniautos – is the festival. In this case, it is an annual festival of Theban Apollo (this is clear from the presence of Eniautos) that probably fell at the beginning of the agricultural year. In the next section of this paper, I would like to explore further the intimate association for the Greeks among time, the seasons of the year, and the regularly recurring festivals that marked the rhythms of their lives.

Until recently, we had no way to visualize Eniautos, since he was not among the many personified abstractions who could be securely identified in extant Greek sculpture and painting. That changed about 25 years ago, when the Getty Museum acquired an unusual vase known as a loutrophoros – the name means a water-carrier, and typically they were used at either weddings or funerals – made at Taranto (Greek Taras) in Southern Italy in the years about 330 B.C (fig. 6-7, 9-10, 12).<sup>16</sup> Almost all of the many figures on the front side of the vase are inscribed, including the young Eniautos. The scene's complex iconography has been commented on by a few scholars, by far the most fully by a Swiss archaeologist, the late Christian Aellen, in his thesis for the University of Lausanne.<sup>17</sup> I would like to attempt here a description and a new overall interpretation of the scene, before returning to the special meaning of Eniautos as he makes his long-awaited début in Greek art.

As on many of the most ambitious, large vases from the Apulian workshop, the figures appear on multiple levels, or registers – something virtually unknown in Athenian vase-painting – and, roughly speaking, the topmost register is the realm of the gods, while the actions of mortals take place below. That is also the case here, but with a twist that is virtually unique on the vases that are known to us (fig. 6): Zeus appears twice in the scene, once above, as a god, and again below, as a swan, in the embrace of Leda.

First, the upper register (fig. 7): the small, temple-like structure, known as a *naiskos* in archaeological parlance, is meant to evoke the halls of the gods on Olympos. Inside it, Zeus sits on a simple stool and turns toward Aphrodite. She stands in a relaxed pose, her son and constant companion Eros perched on her arm. Ever since Homer, Aphrodite was recognized as *the* expert in matters of love, sex, and seduction. Thus, for example, in the 14<sup>th</sup> Book of the *Iliad*, Hera consults Aphrodite for advice on seducing her own husband (apparently his many dalliances with mortal women has left him immune to her

16 Malibu, Getty Museum Inv. 86.AE.680: Schauenburg 1989, 46f., fig. 31f.; Jentoft-Nilsen 1991, 6–9, 186–189, 3–5; Clinton 1992, 161, 4a; Taplin 2007, 229f.

17 Aellen 1994, 182-184 and *passim*.



*Fig. 6: Malibu, J. Paul Getty Museum Ac. no. 86.AE.680:  
Apulian Red-Figure Loutrophoros, about 330 B. C.  
(attributed to painter of Louvre MNB 1148)*



charms), so that she can distract him from the battlefield at Troy.<sup>18</sup> Aphrodite obliges by lending Hera a magical belt that makes the wearer irresistible.



*Fig. 7: Malibu, J. Paul Getty Museum Ac. no. 86.AE.680:  
Apulian Red-Figure Loutrophoros, about 330 B. C.  
(attributed to painter of Louvre MNB 1148), detail*

Here it is Zeus himself who needs advice on how to consummate his passion for yet another mortal, Leda, wife of the Spartan King Tyndareos. The theme of the discussion is made plain not only by the presence of Eros, but by the unusual toy dangling from Aphrodite's outstretched arm. It is known as an *inyx*, a kind of magic wheel that was used to attract an unwilling or unresponsive lover. The best illustration of its use is in an Idyll of the Hellenistic Sicilian poet Theokritos, where a lovesick witch named Simaitha uses her *inyx* to cast a spell on her wandering fiancé Delphis.<sup>19</sup> And the *inyx* appears already on vases of the fifth century, as here, on an Athenian vase, where Eros holds it over the young hero Adonis as he reclines in the lap of his lover Aphrodite – one of the few instances where the goddesses employs for herself her own powers of seduction (fig. 8).<sup>20</sup>

18 Hom., *Il.* 14, 190–224.

19 Theokr., *eid.* 2.

20 Florence, Museo Archeologico Nazionale 81947; Beazley 1963, 1312, no. 1; Burn 1987, 22–24.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



*Fig. 8: Florence, Museo Archeologico Nazionale 81948,  
Attic red figured Hydria by the Meidias painter.  
Last quarter of the 5<sup>th</sup> century B. C.*

At the upper left, nearest to Zeus, is a winged woman identified by an inscription as Astrapê, the thunderbolt of Zeus (fig. 7). She cradles the actual thunderbolt in one arm and holds a blazing torch in the other hand. The torch, the wings, and the exposed breasts are all features that appear not infrequently on other Apulian vases, but usually for women who personify some kind of madness, or for the Erinyes (Furies) who pursue the matricide Orestes, or Medea after the murder of her children.<sup>21</sup> Here these attributes seem to bespeak another type of madness, the passion of the inflamed lover.

Balancing the figure of Astrapê in the upper right-hand corner is the extraordinary pair of Eleusis, a dignified goddess sitting on a pile of cushions and holding a torch with a cross at the top that is characteristic of Apulian imagery, with Eniautos, a nude boy holding a large cornucopia (fig. 9). These two would seem at first to have no thematic connection to the rest of the vase, since the meeting of Leda and Zeus took place in Sparta, far from the sanctuary of Demeter at Eleu-

21 Examples given: LIMC III (1986), 831–833, no. 37–60, s.v. Erinyes (P. Delev); LIMC VI (1992), 392, no. 37, s.v. Medeia (M. Schmidt).

sis in Attika. After an interpretation of the main scene, we shall return to these two and suggest a new way of understanding their presence here.



*Fig. 9: Malibu, J. Paul Getty Museum Ac. no. 86.AE.680:  
Apulian Red-Figure Loutrophoros, about 330 B. C.  
(attributed to painter of Louvre MNB 1148), detail*

The passion expressed in the figure of Astrapê is indeed consummated in the picture below, which is unlike any other image of Leda and the Swan in ancient art (fig. 10). We have to turn to Leonardo Da Vinci to find anything to equal his romantic affection. This is not a pursuit, much less a rape, for it is Leda who seems to take the initiative in rushing toward her suitor and embracing him with both hands, their mouths meeting in a kiss. The Zeus-swan is not passive either, as he stands on tiptoe so that beak and lips may connect. Odd as it is, the scene nevertheless is very tender and lacks the crass eroticism of most sculptural versions of the myth in classical art that show Leda naked. Here she is elegantly, even voluminously dressed.

How are we to understand the eagerness of this noble lady to enter into an affair with a bird? The love-magic of Aphrodite and Eros is surely part of it. In addition, a young nude man in winged cap and winged boots stands behind Leda, reaching out a long, thin wand (in Greek, *rhabdos*) over her. We might have taken him for Hermes, the messenger god, but the inscription tells us he is rather Hypnos, or Sleep. Normally when Hypnos appears beside (or even on

top of) a figure in Greek art, that person is already asleep, like Ariadne, when she has been abandoned by Theseus on the island of Naxos.<sup>22</sup> Leda is not literally asleep, but her union with the swan is presented as if happening in a dream. She is, as it were, hypnotized by love. Not so her companion at the left, who flees in horror at the sight of the mighty bird, holding a ball of wool as if it were a weapon. Leda's other companion, at the right, picks a fruit from a tree and seems oblivious of her surroundings. Finally, in the landscape at the bottom of the scene, a little Eros reaches out a phiale, offering water to a baby deer. We may wonder whether this charming encounter is also meant as a mildly ironic comment on the passionate coupling of human and animal just above.

– – NOT FOR ONLINE-PUBLICATION – © RESERVED – –



*Fig. 10: Malibu, J. Paul Getty Museum Ac. no. 86.AE.680:  
Apulian Red-Figure Loutrophoros, about 330 B. C.  
(attributed to painter of Louvre MNB 1148), detail of the ENIAYTOΣ*

Although our vase belongs to a late phase of Apulian vase-painting, it is the earliest rendering we have of the story of Leda and the swan told in a narrative context. All the others, starting about 400 B. C. and including the now lost

22 See LIMC III (1986), pl. 730, nos. 52-54, s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).

group attributed to the mid-fourth century sculptor Timotheos,<sup>23</sup> show only the pair of lovers, already *in flagrante delicto*. The myth never appears in Attic vase-painting, and for a very good reason. In the story shown here, Leda will conceive a child by Zeus, namely Helen, born from an egg. But in Athens, the true mother of Helen was not Leda, but Nemesis, a local goddess from Rhamnous, on the East coast of Attika, who was raped by Zeus in the form of a swan or goose. The egg was later brought to Sparta, where in the presence of an amazed Leda and Tyndareos, Helen was hatched. This is the moment we see depicted on Attic vases beginning about 430,<sup>24</sup> the period when a Classical temple of Nemesis was going up at Rhamnous. The base of the cult statue (some of which survives) depicted, in the words of the traveler Pausanias, who saw it in the 2<sup>nd</sup> century A. D., Helen being presented to her real mother, Nemesis, by her foster-mother, Leda.<sup>25</sup> Apart from one remarkable example from Sparta itself, it is only on the vases of South Italy that we see Helen already breaking out of the egg.

The story of Leda and the swan does not come out of the Archaic tradition of Greek epic, as we might have expected, but is first referred to by the playwright Euripides. At the start of the play named for her, Helen introduces herself by telling a story of her own conception and birth, a *logos* of which she is herself uncertain, namely that Zeus took the form of a swan (note that the word used for >form< is *morphomata*) and fled from an eagle into the arms of Leda.<sup>26</sup> The story could be Euripides' own invention, in deliberate contrast to the version then current in Athens naming Nemesis as the mother, and could thence have spread to South Italy, where Euripides' plays were often revived and inspired far more vase-paintings than in Athens itself.

Indeed, the story seems to have taken on a whole new and more profound meaning among the Greek inhabitants of South Italy than it ever had in the motherland. As evidence, I refer to an amazing little marble object that was found some 30 years ago in a grave at Metaponto in ancient Lucania.<sup>27</sup> Helen breaks out of the egg. The same motif, as we have seen, is prevalent on Apulian vases, though not on those made in Athens.<sup>28</sup> The funerary connotations of the egg in the Greek world were first studied a century ago by the great Swedish scholar of religion, Martin Nilsson, and are attested in many examples (Nilsson 1901). Especially interesting in our context is a pair of exquisitely decorated ceramic eggs – the Fabergé of their day – found in a grave in Athens of

23 Rieche 1978 u. 2008.

24 See LIMC IV (1988), 503, nos. 3f., s.v. Hélène (L. Kahil).

25 Paus. I, 33, 7–8. For the cult statue compare: Despinis 1971; Karanastassis 1994; Erhardt 1997.

26 Eur., *hel.* 19–30.

27 de Iuliis 2001, 128, fig. 24.

28 LIMC IV (1988), 503, no. 6, s.v. Hélène (L. Kahil).

about 420 B. C. It may be no accident that one shows Helen in later life, as she is carried off by the Trojan Prince Paris, while the other shows a gathering of women that may include Helen with Aphrodite and Eros, as the late Lilly Kahil once proposed.<sup>29</sup>

This fascination with Helen's birth from an egg suggests that there was another influence at work, namely that of Orphic religion. There are several Orphic cosmologies that have come down to us (mainly in later sources), and in all of them an egg plays a crucial role in the early creation of the world. In one version, Chronos, the god who represents Time and stands at the beginning of the Orphic cosmology, produces an egg that gives birth to a deity called Phanes. In a well-known passage of Aristophanes' *Birds* of 414 B. C. that seems to reflect Orphic cosmologies that were circulating in Athens at the time, the chorus of birds tells of an egg laid by Nyx (the Night) that gave birth to Eros.<sup>30</sup> In traditional Greek myth, predating even the Orphics, the most famous example of supernatural birth from an egg was the case of Helen, so it is easy to see how her story lent itself to an Orphic coloring once these beliefs began to circulate widely in mainland Greece and, especially, among the Greek colonists in Southern Italy.

Could Orphic beliefs be the key to a better understanding of the complex scene on the Getty *loutrophoros*? It has long been recognized that Orphic Mysteries played an important role in beliefs about the afterlife in the Greek communities of South Italy, where fragments of Orphic texts have been found, for example, inscribed on gold leaves found at Hipponion and elsewhere. Orpheus himself appears frequently on big Apulian vases that present a panoramic picture of the Underworld.<sup>31</sup> In one instance, the singer is joined by a man clutching a book-roll, undoubtedly the initiate for whom this funerary vase was made.

These vases, as well as other sources, also make clear that Orphic religion was intimately connected with the Mysteries of Demeter at Eleusis. In some versions, Orpheus himself was said to be the author of the great *Hymn to Demeter*, which has come down to us in the corpus of Homeric Hymns and tells the founding story behind the Mysteries, the Rape of Persephone by Hades, and by the fourth century in Athens, Orpheus was widely regarded as the founder of the Eleusinian Mysteries (Graf 1974). This brings us back to the figures of Eleusis and Eniautos on the Getty *loutrophoros* (fig. 9). Eleusis, whose regal and matronly appearance bears a striking resemblance to Demeter herself, must represent here the goddess's festival, the Mysteries, not simply the location where they took place. This is also confirmed by her companion Eniauto-

29 LIMC IV (1988), 530, no. 171, s.v. Helène (L. Kahil).

30 Aristoph., *Av.* 694–699.

31 See e. g. LIMC VII (1994), 88, no. 72–79, s.v. Orpheus (M.-X. Garezou).

tos, who resembles Ploutos, the young god of wealth and prosperity in Eleusian iconography. He stands for the yearly festival of initiation at Eleusis, and the five stalks of grain that emerge from his horn, instead of the more usual fruit, symbolize the rites of Demeter. On a much earlier Attic vase, Triptolemos holds a bouquet of the same five stalks, as he sets out on his journey to spread the arts of Demeter throughout the world (fig. 11).<sup>32</sup>

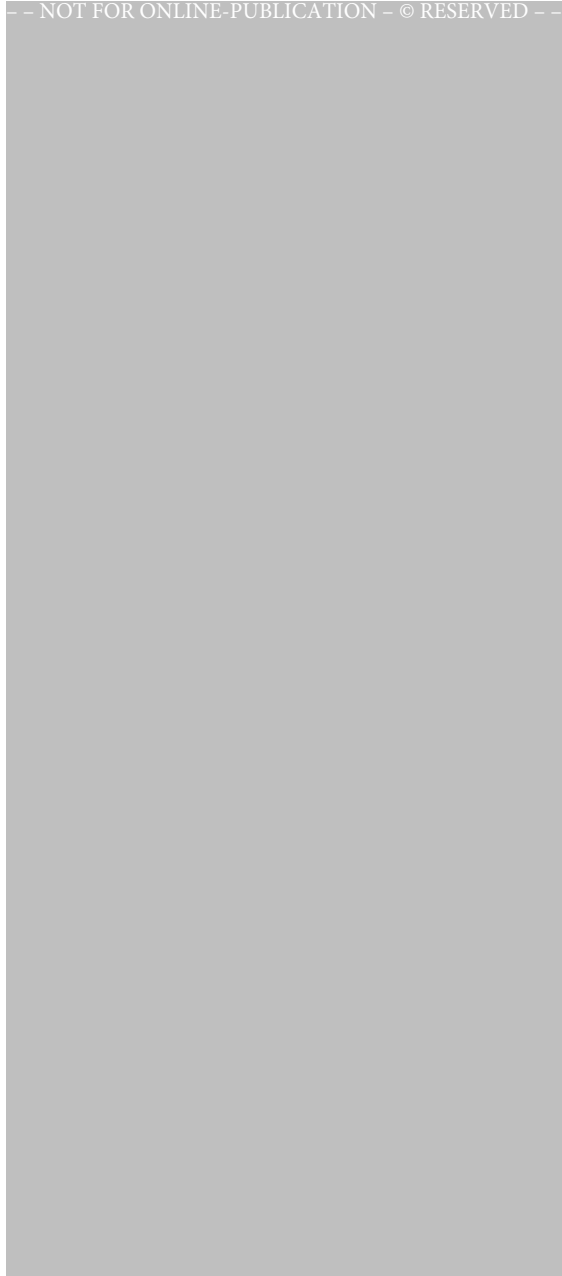
-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



*Fig. 11: Athenian Red-Figured Skyphos by Makron, London, British Museum Inv. E140 (1873. –20.375), first quarter 5<sup>th</sup> century B. C.*

Initiation in the Mysteries promised not only prosperity in this life but a happy existence in the next. The woman who took this vase with her to the grave is shown on the reverse side, as if already in her tomb, and in an almost ecstatically happy, dance-like pose (fig. 12). Holding up a ball of wool, she at first recalls the companion of Leda on the obverse, but on a spiritual level, the figure with whom she is most closely identified is Leda herself: a mortal who has been elevated to the sphere of divine love.

32 Skyphos by Makron, London, British Museum E 140; Beazley 1963, 459, no. 3; Kunisch 1997, 194, no. 319, 107.



*Fig. 12: Malibu, J. Paul Getty Museum Ac. no. 86.AE.680:  
Apulian Red-Figure Loutrophoros, about 330 B. C.  
(attributed to painter of Louvre MNB 1148), reverse side*



In this woman's colonial community at Taranto, the Mysteries of Demeter at Eleusis were expressed through the teachings of Orpheus. Here, too, Eniautos may have taken on a particular significance beyond his association with festivals such as that at Eleusis. An Orphic hymn quoted by a much later author, Proklos, and thus difficult to date, gives a version of the birth of Aphrodite as engendered by none other than Eniautos.<sup>33</sup> As in the story better known from Hesiod's *Theogony*, Ouranos, the sky god, is castrated by his son Kronos, his genitals thrown into the roiling sea.<sup>34</sup> Aphrodite is then born from the foam (in Greek, *aphros*). The Orphic version, however, says, »In the revolving seasons (*periplomenois horais*), Eniautos bore a seemly maiden: as she first came forth, Zelos and Apatē (Rivalry and Deception) took her in their arms.« In Hesiod's account, the newborn Aphrodite is welcomed ashore by Eros or Himeros, Love or Desire – as we see also on Attic vases<sup>35</sup> – while the Orphic poet seems to take a more jaded view of love in saying that, right from the start, love is inextricably linked with those less attractive aspects we have all experienced: deception and jealousy.

It may be only coincidental that Eniautos on our vase stands so close to Aphrodite. What is more certain, I think, is that Eniautos has here been given human form for the first time under the influence of the Orphic beliefs that had spread through the Greek communities of Magna Graecia. The 'headquarters' – as it were – of the Mysteries, in faraway Eleusis, was still vividly present for the residents of Apulia, as is clear from many images on their vases, such as the magnificent krater now in Princeton, depicting the hitherto unknown story of Medea's sojourn at Eleusis on her way to Athens (fig. 13).<sup>36</sup>

What of Eniautos as morphome, as the visual expression of the cyclical nature of time and annual festivals? There is not time today to pursue the later development of Eniautos, the Horai, and other figures of time into the Hellenistic and Roman periods. One image of Eniautos should, however, be mentioned, since, before the discovery of the Getty vase, it was the starting point for most discussions of this figure in ancient imagery. In the year 280 B. C. King Ptolemy II of Egypt, who, with his sister-wife Arsinoe, presided over one of the most glittering royal courts of Antiquity, at Alexandria, staged an extravagant festival, of which a detailed description has come down to us<sup>37</sup>. Near the head of the procession, an actor impersonated Eniautos, in costume that made him very tall, wearing the high boots typical of tragic actors. He was accompanied

33 See van den Berg 2001, 191–207, especially: 203.

34 Hes., *theog.* 154–210.

35 See LIMC II (1983), pll. 117–118, nos. 1174–75, s.v. Aphrodite (A. Delivorrias).

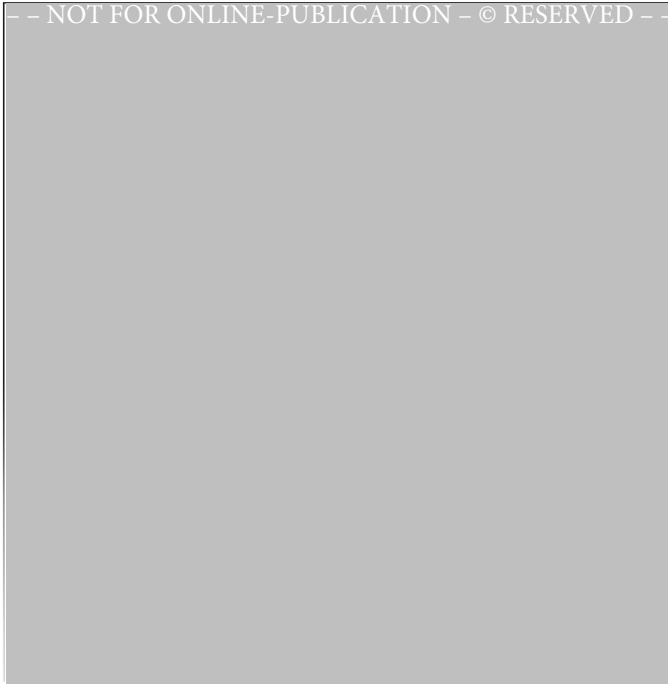
36 Princeton University Art Museum 83.13; LIMC VI (1992), 394, no. 68, s.v. Medeia (M. Schmidt); Giuliani/Most 2007, 197–217.

37 Athen., *deipn.* 5,25–5,35 (= FGGrHist 627 F 2). See also: Rice 1983, 49–51; Vössing 2002, 107–110.



*Fig. 13: Princeton, University Art Museum Inv. 83.13,  
Apulian red-figured krater of the Dareiosmaler, 330 B. C.*

by the seasons (Horai) and by the novel female figure Penteteris, who personifies festivals that took place on a four-year cycle, such as the Olympic Games, the Panathenaia at Athens, and, presumably, the Ptolemaia at Alexandria. Reflections of Penteteris and the three Horai have been identified on beautiful Arretine bowls of the Early Roman Empire (cf. fig. 14).<sup>38</sup> The striking disparity between the boyish Eniautos on the Getty vase and the over life-size actor-as-Eniautos in the grand procession suggests that, in this early period, no consistent image that we might call a morpheme was established.



*Fig. 14: London, British Museum Inv. 1869,0205.4,  
Arretine ware crater, workshop of Cn. Ateius,  
about 20 B. C.–20 A. D.*

But in Roman Imperial art, the nude youth holding a cornucopia has become one of the (now) four seasons, for example on marble sarcophagi.<sup>39</sup> Might the origin of this figure-type be found in such Greek antecedents as Eniautos? The Romans did not adopt the notion of Eniautos from the Greeks. Instead, he was approximately replaced by a young god they called Aion, who also embodies

38 Florence, Museo Archeologico Nazionale; Marabini Moevs 1987.

39 Kranz 1984, pll. 26, 29, 56, 78, 83.

the concept of time in recurring cycles (hence, for example, here with the signs of the Zodiac and the seasons).<sup>40</sup> In this development from a symbol of Demeter's festival and her agricultural gifts to Eniautos, the cycle of the year, to the Autumn season, with the abundance of the earth – all figured in the form of a nude youth with cornucopia – we can follow a single morpheme as it takes on different colorations over the centuries but always reflecting the nexus of ritual, seasons, and the year. Our figure lives on into recent times, even if the nudity that was so natural to Classical culture and art was no longer acceptable to modern bourgeois society.

#### Credit Lines

- Fig. 1: Simon, Taf. 116.  
 Fig. 2: Godat/Caro 2007, 116f.  
 Fig. 3: Foto: © Trustees of the British Museum.  
 Fig. 4: Simon 1981, pl. 116.  
 Fig. 5: Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Foto: Jutta Tietz-Glagow).  
 Fig. 6/7: Foto: © The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California.  
 Fig. 8: Burn 1987, pl. 22a.  
 Fig. 9/10: Foto: © The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California.  
 Fig. 11: Foto: © Trustees of the British Museum.  
 Fig. 12: Foto: © The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California.  
 Fig. 13: Schmid 1986, pl. 32, 1.  
 Fig. 14: Foto: © Trustees of the British Museum.

40 See e. g. LIMC I (1981), 402–404, no. 11, 13, 16–18, 20, s.v. Aion (M. Le Glay).

## References

- Aellen, Christian (1994): A la recherche de l'ordre cosmique: forme et fonction des personifications dans la céramique italienne. Kilchberg 1994.
- Bakir, Güven (1981): Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil. Mainz 1981.
- Beazley, John D. (1956): Attic Black-Figure Vase-Painters. Oxford 1956.
- (1963): Attic Red-Figured Vase-Painters. Oxford 1963.
- (1972): Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters. Oxford 1971.
- Van den Berg, Robert M. (2001): Proclus' Hymns. Essays, Translations, Commentary. Leiden/ Boston/Köln 2001.
- Burn, Lucilla (1987): The Meidias Painter. Oxford 1987.
- Clinton, Kevin (1992): Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian mysteries. Göteborg 1992.
- Despinis, Georgios (1971): Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου. Athen 1971.
- Erhardt, Wolfgang (1997): Versuch einer Deutung des Kultbildes der Nemesis von Rhamnus. In: Antike Kunst 40 (1997), 29–39.
- Euphronios der Maler. Eine Ausstellung in der Sonderausstellungshalle der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, 20. März–26. Mai 1991. Mailand 1991.
- Furtwängler, Adolf/Reichhold, Karl/Huber, Alois (1924): Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder aus dem gleichnamigen großen Werke. München 1924.
- Giuliani, Luca/Most, Glenn W. (2007): Medea in Eleusis, in Princeton. In: Chris Kraus (Hg.): Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essay in Honour of Froma Zeitlin. Oxford 2007, 197–217.
- Godat, Louis/de Caro, Stefano (Hg.; 2007): Nostoi. Capolavori ritrovati. Roma Palazzo del Quirinale, 21 dicembre 2007 – 2 marzo 2008. Rom 2007.
- Immerwahr, Henry R. (2010): Hipponax and the Swallow Vase. In: American Journal of Philology 131 (2010), no. 4, 573–587.
- De Iuliis, Ettore (2001): Metaponto. Bari 2001.
- Jentoft-Nilsen, Marit R. (1991): The J. Paul Getty Museum, Malibu, fasc. 4. South Italian vases: Apulian, Lucanian, Campanian, Sicilian, and Paestan red-figure (CVA, USA, fasc. 27). Malibu 1991.
- Karanastassis, Pavlina (1994): Wer ist die Frau hinter Nemesis? Studien zur Statuenbasis der Nemesis von Rhamnus. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes 109 (1994), 121–131.
- Kranz, Peter (1984): Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Berlin 1984.
- Kunisch, Norbert (1997): Makron. Mainz 1997.
- Larson, Jennifer (2007): Ancient Greek Cults. A Guide. New York 2007.
- Lubsen-Admiraal, Stella (1999): The Getty krater by Syriskos. In: Roaldf. Docter/Eric M. Moormann (Hg.): Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology. Amsterdam, July 12–17, 1998. Amsterdam 1999, 239–241.

- Marabini Moevs, M. T. (1987): *Penteteris e le tre Horai nella Pompè di Tolomeo Filadelfo*. In: *Bolletino d'Arte Serie VI*, 72 (1987), no. 42, 1-36.
- Nilsson, Martin (1901): *Das Ei im Totenkultus der Griechen*. Lund 1901.
- Nilsson, Martin Persson (1957a): *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*. Darmstadt 1957.
- (1957b): *Ενιαυτος – annus, Eranos*, *Acta philologica Suecana*, 55 (1957), 115–119.
- Rice, E. E. (1983): *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*. Oxford 1983.
- Rieche, Anita (1978): *Die Kopien der Leda des Timotheos*. In: *Antike Plastik 17* (1978), p. 21–55.
- (2008): *Zur »Leda des Timotheos«*. Nachtrag zu *Antike Plastik 17*. In: *Antike Plastik 30* (2008) 55–62.
- Rutherford, Ian (2001): *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford 2001.
- Schauenburg, Konrad (1989): *Zur Grabsymbolik apulischer Vasen*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes 104* (1989), 19–60.
- Schefold, Karl (1993): *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*. München 1993.
- Schmidt, Margot (1986): *Medea und Herakles – Zwei tragische Kindermörder*. In: Elke Böhr/Wolfram Martini (Hg.): *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift für Konrad Schauenburg*. Mainz 1986, 169–174.
- Shapiro, H. A. (1989): *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Mainz 1989.
- *Correlating Shape and Subject: The Case of the Archaic Pelike*. In: J. H. Oakley/W. D. E. Coulson/O. Palagia (Hg.): *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*. Oxford 1997, 63–70.
- Simon, Erika (1981): *Die griechischen Vasen*. München 1981.
- Taplin, Oliver: *Pots and Plays*. Malibu 2007.
- Torelli, M. (2007): *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*. Mailand 2007.
- Williams, Dyfri (1983): *Sophilos in the British Museum*. In *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1* (1983) 9–34.

Jürgen Hammerstaedt

## Philosophie auf Stein

Ausgangspunkt dieser Betrachtung<sup>1</sup> der antiken Praxis, philosophische bzw. weltanschauliche Lehren und Anweisungen inschriftlich zu publizieren, ist die an einer Wandelhalle (griechisch: *Stoa*) eingemeißelte epikureische Inschrift des Diogenes von Oinoanda. Nach einer Einführung in diese in ihrer Art singuläre Niederschrift von Philosophie auf Stein wird den Voraussetzungen, Bedürfnissen und vielleicht auch Zufälligkeiten nachgegangen, auf die dieses Verfahren einer Zusammenstellung und Weitergabe von Wissen zurückgeführt werden kann. Hierzu wird der Blick zunächst auf die kommunikativen Rahmenbedingungen von Philosophie und von Inschriften gerichtet. Anschließend soll die Anbringung der Diogenes-Inschrift an einem öffentlichen Gebäude im Zusammenhang mit orts- und zeitgebundenen epigrafischen Präsentationsformen betrachtet werden. Zuletzt erfolgt ein Ausblick auf andere, nicht in direktem Zusammenhang mit der Halle des Diogenes stehende Beispiele der inschriftlichen Verbreitung weltanschaulicher Lehren und Anweisungen.

### 1. Die epikureische Inschrift des Diogenes von Oinoanda

Als ich diese (meine Zeitgenossen) [...] in einem solchen Zustand sah, bejammerte ich ihre Lebensführung, vergoß meine Tränen darüber, wie sie ihre Lebenszeit vergeudeteten, und hielt es für die Aufgabe eines tüchtigen Mannes, soweit es in unserer Macht liegt, den Wohlveranlagten unter ihnen [...] zu helfen.<sup>2</sup>

Mit diesen Worten erläutert der epikureische Philosoph Diogenes von Oinoanda seine erzieherische Mission: Er will denjenigen helfen, deren Seele sich

- 1 Ich danke den Fellows und Mitarbeitern des *Morphomata*-Kollegs, Herrn Prof. Dr. Thomas O. Höllmann sowie Dr. Gregor Staab und Dr. des. Matylda Obyrk für wertvolle Informationen und Anregungen.
- 2 Diogenes fr. 2 II 4–III 2; nach der maßgeblichen kritischen Edition der bis 1983 gefundenen Fragmente mit englischer Übersetzung und Kommentar von Smith (1993); ergänzend hierzu bietet Smith (1996) die Abzeichnungen und fotografischen Wiedergaben sowie Angaben über Entdeckungsjahr, Inventarnummern, Maße, Beschaffenheit und Fundort der um ein 1994 gefundenes Stück vermehrten Steine. Die Funde von 1997 finden sich in Smith 2003, die später entdeckten Fragmente in folgenden Publikationen: Smith 2004; Smith/Hammerstaedt 2007; Hammerstaedt/Smith 2008 u. 2009. Die Funde von 2010 werden von Martin Ferguson Smith und mir vorbereitet und erscheinen in *Epigraphica Anatolica* (43 [2010]).

nicht im Einklang mit dem Leib findet. So lässt er, wenig zuvor,<sup>3</sup> den Leib die Seele anklagen, weil diese ihn zu großen und unerreichbaren Wünschen hindränge, während er selbst doch nur geringe, leicht beschaffbare Dinge benötige. Wenige Textkolumnen später<sup>4</sup> kommt der Autor auf die einzigartige publizistische Form seiner Lebenshilfe zu sprechen:<sup>5</sup>

Schon [am] Ausgang [des] Lebens aufgrund unseres Alters, [und] kurz davor, [aus] dem Leben zu scheiden mit einem schönen Lobeshymnus (als Dank) [für] die Sättigung der [Begierd]en, haben wir uns entschlossen, um nicht zuvor eingeholt zu werden, gleich jetzt den Menschen mit guter Veranlagung zu helfen. Wenn nun bloß ein einziger oder zwei oder drei oder vier oder fünf oder sechs oder eine beliebig größere Anzahl als diese, aber keine Unmengen in einem schlechten Zustand wären, dann würde ich sie sogar einzeln ansprechen und alles in meiner Macht liegende tun, um sie möglichst gut zu beraten. Da aber, wie gesagt, die meisten wie an einer Pestkrankheit alle gemeinsam an der falschen Beurteilung der Dinge kranken, und sich sogar noch vermehren (weil einer vom anderen durch die Krankheit angesteckt wird wie Schafherden), und da es angemessen [ist, auch] den uns folgenden Generationen zu helfen (da auch diese zu uns gehören, selbst wenn sie noch nicht geboren sind), da es zudem menschenfreundlich ist, auch den anreisenden Fremden zu helfen – da also die Hilfeleistung in der Schriftform eine größere Anzahl von Menschen erreicht, habe ich mich dazu entschlossen, diese Stoa zu benutzen, um die Medikamente für das Heil zu veröffentlichen, dieselben Medikamente, die wir erprobt haben.

Der greise Diogenes teilt also mit, dass er seine heilbringende Botschaft einer möglichst großen Zahl von Menschen nahebringen will, indem er sich einer Halle (Stoa) seiner Geburtsstadt bedient.

Auf ihrer Wand hat er in inschriftlicher Form drei ausgedehntere philosophische Traktate sowie Briefe und Einzelsentenzen anbringen lassen. Es handelt sich, neben der mit Epikur-Briefen und -Sentenzen ausgestatteten Epikur-Biografie im zehnten Buch des Diogenes Laertius und den Exzerpten der Kritik des Epikureers Diogenian an der stoischen Fatumslehre in der *Praeparatio Evangelica* des Eusebius,<sup>6</sup> um das wichtigste Korpus epikureischer Texte der Kaiserzeit.

3 Diogenes, fr. 2 I 1–II 4, ed. Smith (1993).

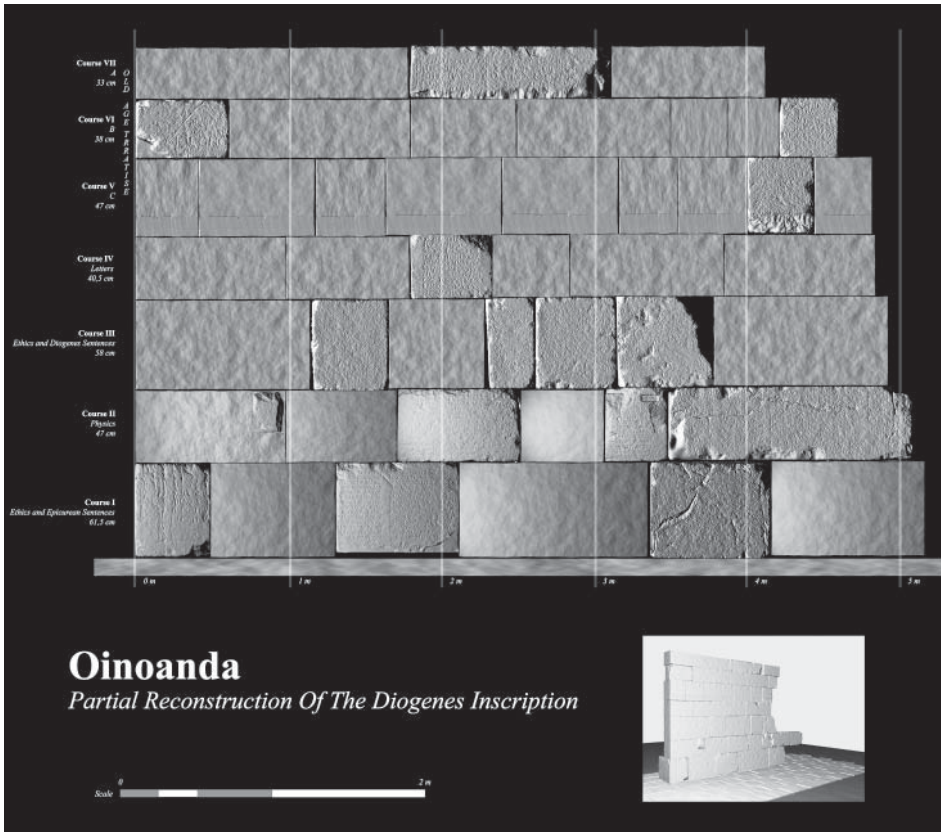
4 Smith (2000 u. 2003, 64) wollte diese bis dahin auch von ihm angenommene Reihenfolge der beiden Texte umkehren. Die bisherige, auch hier vertretene Reihenfolge wird verteidigt in Grilli 2005, 197–199, und Hammerstaedt 2006, 7–10.

5 Diogenes, fr. 3 II 7–VI 4, ed. Smith 1993.

6 Eusebius: *Praeparatio Evangelica* IV 3 u. VI 8. Die Separat-Edition von Gercke (1885, 748–755) soll durch eine Ausgabe mit Übersetzung und Kommentar ersetzt werden, an der mein Doktorand In-Yong Song arbeitet.



Zwar ist die von Diogenes mit der Inschrift versehene Stoa nicht erhalten. Doch ist der überwiegende Teil<sup>7</sup> ihrer Blöcke und Bruchstücke in der unzugänglich auf ca. 1500 m Höhe gelegenen lykischen Ruinenstadt Oinoanda verblieben. Die je nach Zählung 247 bzw. 280 Steine und Textfragmente der Inschrift, die bis August 2010 aufgefunden werden konnten, werden nach derzeitigem Forschungsstand von Martin Ferguson Smith sieben Steinlagen zugewiesen (Abb. 1).



*Abb. 1: Dreidimensionale Rekonstruktion des linken Wandteils der Inschriftenstoa des Diogenes von Oinoanda  
Deutsches Archäologisches Institut Istanbul 2009*

- 7 Mit Ausnahme von drei Blöcken, die 1983 in der nördlich an den Hügel von Oinoanda anschließenden Hochebene in einen Brunnen und einem Haus der Ortschaft Kınık verbaut vorgefunden wurden (Diog., fr. 24, 114 u. 129, ed. Smith 1993).

Auf der untersten beschriebenen, ca. 62,5 cm hohen Steinlage befand sich in aufeinanderfolgenden Kolumnen von jeweils 14 Zeilen – ähnlich disponiert also wie auf einer antiken Papyrusrolle – ein ethischer Traktat.<sup>8</sup> Er handelt von der rechten Abwägung und Bewertung der Affekte von Leib und Seele. Hierbei plädiert er für eine Aufwertung der den Körper betreffenden Gefühle und Bedürfnisse und für die Relativierung ungerechtfertigter seelischer Leiden und Wunschvorstellungen. Unter dieser Schrift, aber immer noch auf derselben Steinschicht, verlief in größeren Buchstaben einzeilig hintereinander eine Serie von Sentenzen. Größtenteils lassen sie sich mit auf den Schülgründer Epikur zurückgeführten *Ratae sententiae* identifizieren, teilweise haben sie ihre Entsprechung in dem 1888 entdeckten *Gnomologium Vaticanum Epicureum*.

Die nächstobere Steinlage, 47 cm hoch, enthielt, ebenfalls in Kolumnen von 14 Zeilen, eine Einführung in die epikureische Physik. Diogenes setzt sich mit den Vorsokratikern und späteren Nichtepikureern, vor allem den Stoikern, auseinander und bekämpft falsche Vorstellungen über die Götter, indem er nach epikureischer Manier Träume, Visionen, astronomische und meteorologische Phänomene, aber auch die Sprachentstehung und die Welterschöpfung ohne göttliches Eingreifen und Wirken erklärt.

14-zeilige Kolumnen waren auch auf der drittuntersten, 58 cm hohen Steinlage angebracht. Auf ihr standen Briefe des Diogenes an seine philosophischen Gesinnungsgenossen. Den antiken Lesern vermittelten sie, wie sich der Philosoph in bestimmten Lebenslagen bewährte; der heutigen Forschung liefern sie auch wertvolle Hinweise zur Biografie und den Lebensumständen des Autors.

Auf Einzelsteinen derselben drittuntersten Steinlage scheinen in größerer Schrift und weiterem Zeilenabstand auch Sentenzen gestanden zu haben, die vermutlich von Diogenes selbst verfasst worden sind. Es handelt sich um die einzige Textgruppe, die nicht über die rechten und linken Steinränder hinweg geschrieben ist. Die kurzen Sentenzen passen einzeln, teilweise sogar zu mehreren, jeweils auf einen Steinblock.

An vierter Stelle wird eine 40,5 cm hohe Steinlage mit weiteren Schriften vermutet, welche, wohl aufgrund ihrer höheren Anbringung,<sup>9</sup> zur besseren Lesbarkeit in etwas größeren Buchstaben und in nur noch zehnzeiligen Kolumnen

8 Die Ergänzung des Titels in Diog., fr. 28, ed. Smith 1993, ist noch umstritten, vgl. Smith 2003, 87, u. Hammerstaedt 2006, 5f.

9 Der Abstand zwischen der Unterkante der untersten beschriebenen Schicht und der Oberkante dieser viertuntersten Lage beläuft sich auf 207 cm. Da es aber schlecht vorstellbar ist, dass sich die unterste Schicht in Fußhöhe befunden hat, sondern darunter mindestens ein halber Meter unbeschriebener Wand anzunehmen ist, hat die viertunterste Schicht auf mindestens 216,5 cm Höhe aufgelegt und sich bis mindestens 257 cm Höhe erstreckt.

arrangiert waren. Einige Kolumnen passen zu Diogenes als Briefschreiber, andere gehören zu einem wohl unechten<sup>10</sup> Brief Epikurs an seine Mutter.

Den Oberteil der Inschrift<sup>11</sup> bildete vermutlich eine Schrift des Diogenes über das Alter, in der der Epikureer den Beweis führte, dass man im Alter keine geringere Lust als in der Jugend zu empfinden in der Lage ist. Anders als im Rest der Inschrift reichten ihre Kolumnen mit jeweils 18 Zeilen in großen, wenn auch weniger konturierten Buchstaben (Höhe ca. 2,8–3 cm) vertikal über drei Steinreihen hinweg. Zudem war die unterste dieser drei Lagen durch ein an ihrem unteren Rand befindliches, in heutigem Zustand roh behauenes Band von den übrigen Schriften abgetrennt (Abb. 2).

Bei denjenigen Bruchstücken von epikureischen Sentenzen der untersten Steinlage, welche mit vollständig erhaltenen bekannten Sentenzen identifizierbar sind, lässt sich die Ausdehnung des Verlorenen abschätzen. Auf dieser Grundlage lassen sich Vermutungen über die Gesamtbreite der untersten Steinlage bzw. der ganzen Inschriftenwand anstellen. Sie war demnach wohl zwischen 65 und 80 m breit. Auf ihren wahrscheinlich sieben Steinlagen mit einer Gesamthöhe von 3,25 m wird sie ursprünglich mindestens 25 000 Wörter enthalten haben. Damit war sie die umfangreichste Inschrift der Alten Welt, die wir kennen.<sup>12</sup>

Die Datierung der Inschrift ist nicht abschließend geklärt. Lange Zeit war die von Hermann Usener (1892, 416) aufgebrachte Datierung ans Ende des zweiten oder den Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. unangefochtene *Communis opinio*. Martin Smith (1993, 48) rückte sie aufgrund der im Kontext von Oinoanda bisher singulären Schriftähnlichkeit mit der umfangreichen Inschrift des Caius Iulius Demosthenes vom Jahre 125 n. Chr. in dieselbe Periode.<sup>13</sup> In weit frühere Zeit wollte Luciano Canfora die Diogenes-Inschrift setzen, womit er eine bereits von Alfred Körte und Theodor Gomperz verworfene Ansicht wiederauf-

10 Überblick über die Zuweisungproblematik dieser Fragmente bei Smith 1993, 555–558, u. 2003, 126f.

11 Unsicher ist die Zuordnung zweier weiterer Blöcke mit elfzeiligen Kolumnen mittelgroßer Schrift, deren allein verständlicher erster die Anweisungen des sterbenskranken Diogenes an seine Verwandten, Familienangehörigen und Freunde einleitet (Diog., fr. 117, ed. Smith 1993). Von ihrer Höhe her ließen sich diese Steine entweder der zweituntersten Steinlage der Inschrift oder der fünftuntersten, welche die unterste der drei Lagen der Kolumnen mit der Schrift über das Alter enthält, zuordnen. Vgl. Smith 1993, 85f.

12 Davon sind derzeit über 6 000 Wörter erhalten. Letzte Berechnungen bei Smith 1993, 82f. Die Inschrift des Opramoas beläuft sich nach jetzigem Stand in 20 Kolumnen mit jeweils ca. 102 Zeilen auf 7 260 Wörter (nach D'Hautcourt 2002), wobei allerdings die fehlenden Teile sehr deutlich unter Smiths Berechnung des ursprünglichen Umfangs der Diogenes-Inschrift liegen. Smith (1993, 83) schätzt die Diogenes-Inschrift für ungefähr doppelt so umfangreich wie die Opramoas-Inschrift ein.

13 Dazu u. S. 237.



*Abb. 2: Block der drittobersten Lage mit behauenen Band  
Diogenes NF 18r  
Foto: Jürgen Hammerstaedt*

nahm.<sup>14</sup> Demnach wäre ein gewisser Karos, der in einem Brief auf der Inschrift genannt wird,<sup>15</sup> mit dem epikureischen Lehrdichter Lucretius Carus gleichzusetzen, so dass die Inschrift in ciceronianischer Zeit hergestellt worden wäre.

Die auf so unsicherem Fundament begründete Frühdatierung Canforas wird durch einen Fund des Sommers 2009 noch unwahrscheinlicher. Denn in dem neuen Fragment aus der viertuntersten Steinlage erinnert Diogenes in einem Brief seinen jungen Adressaten an die Sympathie von dessen Vater Mettios Phantias für den Epikureismus. Die Familie der Mettier wurde erst im ausge-

14 Doxografie bei Smith 1993, 553 (vor Canfora) u. 2003, 48–50 (nach Canfora).

15 Diog., fr. 122, ed. Smith 1993.

henden ersten Jahrhundert, u. a. durch einen lykischen Statthalter, so prominent, dass Diogenes mit dem Hinweis auf diese Freundschaft bei seinen Lesern den beabsichtigten Eindruck erwecken konnte.<sup>16</sup>

Beim gegenwärtigen Kenntnisstand ist also mit einer Anfertigung der Inschrift zwischen ungefähr 120 und 160 n. Chr.<sup>17</sup> zu rechnen.

An welchen Teilen der Stoa die Inschrift angebracht war, welche Lage und Funktion die Stoa, die sie trug, in der Stadt hatte und welche Dauerhaftigkeit dieses ungewöhnliche Arrangement gehabt hat, ist ungeklärt und wird seit 2007 unter Leitung des DAI Istanbul mit Beteiligung der Universität zu Köln untersucht.<sup>18</sup> Ungeachtet der Hoffnungen auf neue Erkenntnisse, die sich mit diesen noch unabgeschlossenen Untersuchungen verbinden, erlaubt der jetzige Kenntnisstand bereits den Versuch, die Inschrift des Diogenes als eine konkrete Ausprägung bestimmter grundsätzlicher Rahmenbedingungen und Bedürfnisse, teilweise allerdings auch zufälliger Besonderheiten zu begreifen.

## 2. Kommunikative Möglichkeiten von Philosophie und Inschriften Konkrete Ausformung in der Diogenes-Inschrift

Die von Diogenes vorgenommene inschriftliche Konkretion seiner philosophischen Wissensordnung ist einzigartig.<sup>19</sup> In der griechisch-römischen Antike hatten sich nämlich völlig andere Methoden der Vermittlung und Ausübung von Philosophie entwickelt und eingebürgert: zunächst philosophische Lehrgedichte bzw. philosophische Lehr- und Werbeschriften; ab dem 4. vorchristlichen Jahrhundert der mündliche Lehrvortrag und die lebendige Diskussion sowie die schriftliche Korrespondenz innerhalb einer philosophierenden Schule oder Gemeinschaft; in hellenistischer Zeit zum einen die schriftliche, häufig polemisch argumentierende Behandlung philosophischer Spezialgebiete und -probleme, zum anderen die epitomisierende Zusammenfassung von philosophischem Lernstoff, des weiteren die Verbreitung von Nachrichten und Klatsch in Form von biografischen Schriften, aber auch von Briefen und Testamenten; spätestens ab

16 Diogenes NF (= New Fragment), 174, ed. Hammerstaedt/Smith 2009.

17 S. auch u. S. 240.

18 Illustrierte Projektbeschreibung: [www.dainst.de/index\\_76085265bbbf14a136940017foo000II\\_de.html](http://www.dainst.de/index_76085265bbbf14a136940017foo000II_de.html) [30.04.2011].

19 Clay (1989, 331, Anm. 57) weist zu Recht die Auffassung von MacMullen (1981, II u. Anm. 49) zurück, dass die »Anschauung all der erwähnten Dinge« (ἡ ... πάντων τῶν εἰρημένων λόγων ἰδέα), die man laut Hippolytos, Refutatio V 20, 5–7, an einer »Porticus« in der attischen Ortschaft Phlya (von Hippolytos mit Phlius verwechselt) sehen konnte und von denen, wie Hippolytos schreibt, vieles in einer (heute verlorenen) Plutarchschrift gegen Empedokles vorkäme (Plut., fr. 24, ed. Sandbach), mit der Inschrift des Diogenes in Oinoanda vergleichbar sei. Der Ende des 2./Anfang des 3. Jahrhundert n. Chr. lebende Hippolytos erwähnt im Einzelnen die Figur eines

der frühen Kaiserzeit der – oft irreführenderweise als Diatribe bezeichnete – Vortrag über popularphilosophische Gegenstände vor einem breiterem Publikum; hinzu treten immer wieder besondere, oft sehr öffentlichkeitswirksame Formen der praktischen Philosophie, wie Meditation, Askese, oder gar gezielte Provokation und Beleidigung (vor allem durch kynische Philosophen).

Die genannten Formen philosophischer Propaganda und Unterweisung hatten jeweils ihre Vor- und Nachteile. Öffentliche Werbe- und Schouvorträge richteten sich zwar an eine größere, aber auch heterogene Hörschaft, welche sich nur begrenzte Zeit lang bei Laune halten und mit leicht eingängigen Sachverhalten und Gedanken konfrontieren ließ. Hingegen konnten innerhalb bestimmter Philosophenschulen Lehrvorträge, Gespräche und Diskussionen auf den Lernstand und sogar auf die persönliche Situation von Teilnehmenden und die damit verbundenen Anliegen und Fragen eingehen und je nach Instruktionsgrad der Teilnehmer bis zum Erreichen des rechten Verständnisses fortgesetzt werden. Diese Möglichkeit einer mündlichen Unterweisung blieb allerdings auf die Angehörigen und Freunde der jeweiligen Philosophen-Gemeinschaft beschränkt. Letztlich begrenzte sich auch die Wirkung schriftlicher Traktate in Buchform auf die vergleichsweise engen Kreise derjenigen, die sich den Kauf oder die Abschrift von Büchern leisten konnten und die einen Bildungsstand erreicht hatten, der ihnen das Verständnis voraussetzungsreicherer und komplizierterer Ausführungen erlaubte. Und ein weiterer, nicht zu unterschätzender Nachteil der Buchform bestand darin, dass in der vormodernen Zeit, vor Einführung des Buchdrucks, fahrlässig erfolgte Textkorruptelen und sogar mutwillige Manipulationen und Fälschungen unkontrolliert in den Umlauf geraten und die richtige Überlieferung verdrängen konnten.

Solchen Korruptions- und Manipulationsgefahren unterlagen inschriftliche Texte, die in festes Material wie Stein oder Metall eingemeißelt bzw. -graviert und -gegossen waren, kaum. Sie waren durch hohe Haltbarkeit ausgezeichnet und standen, wenn sie an öffentlich zugänglichen Orten angebracht waren, kostenlos zur Verfügung. Jedem Vorbeigehenden stand es frei, sie zu lesen<sup>20</sup> – so

geilen Alten und eines von ihm verfolgten hundeähnlichen Weibes. In Form von Beischriften (ἐπιγέγραπται) werde die allegorische Bedeutung der beiden Figuren angedeutet. Natürlich ist die gesamte eingangs genannte »Anschauung« (ιδέα) auf bildliche Darstellungen zu beziehen, zumal Hippolytos sowohl in der Schilderung der gesamten Ausgestaltung als auch bei der allegorischen Zeichnung des Alten dasselbe Verbum (ἐγγράφεσθαι) verwendet, während er die Beischriften mit dem dafür passenden Verbum ἐπιγέγραπται bezeichnet. Zudem bezieht sich die ganze von Hippolytos geschilderte Darstellung auf Inhalte von Mysterien, deren Darstellung selbstverständlich in allegorischer Form publik gemacht wurde, damit sie nur Eingeweihte begreifen konnten. Zu Phlya vgl. auch Hopfner 1935, 1264–1266.

20 Vgl. Harrist (2008, 63) über die Ursache einer im 1./2. Jahrhundert n. Chr. in Ostchina verbreiteten Tendenz zur Niederschrift auf Stein: »[P]lacing carved texts at sites ac

fern er an dem Ort ihrer Aufstellung vorbeikam<sup>21</sup> und sich die Zeit nahm. Zahlreiche antike Grabinschriften fordern den vorbeiziehenden Reisenden zum Stehenbleiben auf (Lattimore 1962, 230–234). Oft nutzten diese Texte den Umstand, dass die antiken Menschen überwiegend laut lasen, und stellten eine Art Gespräch mit dem Leser her (Peek 1955, Nr. 550–572 [Dialog-Inschriften]).

Die Diogenes-Inschrift kombiniert die inschriftliche Kommunikationssituation mit literarischen Formen, die sich an gängige Usancen der Vermittlung von Philosophie anlehnen. Die pointierte Formulierung philosophischer Einsichten in Spruchform dient der knappen Zusammenfassung und dem Memorieren. Damit greift sie ein Verfahren auf, das schon in den Sprüchen der Sieben Weisen<sup>22</sup> und in der epikureischen Schule in der Sammlung von 40 Hauptsentenzen unter dem Namen des Schulgründers begegnet.<sup>23</sup> Die Diogenes-Inschrift benutzt solche griffigen und einprägsamen Sprüche in zwei Weisen: Zum einem zitiert sie sie in der die Basis bildenden untersten Einzelzeile; zum anderen hat Diogenes selbst die Spruchform in den monolithischen Sentenzen der drittuntersten Steinlage noch stärker verknüpft und zugespitzt. So setzt sich eine 2008 gefundene Sentenz des Diogenes aus der Sicht des Epikureers, für den unsere Welt nichts weiter als ein vergängliches, ohne Einwirkung der Götter entstandenes Konglomerat von Atomen ist, in kaum zu übertreffender Knappheit und Prägnanz mit Platons Lehre von einem göttlichen Welterschöpfer auseinander:<sup>24</sup>

Platon hatte recht, indem er die Ansicht vertrat, das die Welt entstanden sei – mag er sie auch nicht in der rechten Weise erschaffen haben, da er nicht die Natur(-gesetze) als Erschaffer der Welt heranzog; unrecht hatte er, indem er sie als unvergänglich bezeichnete.

Auch weitere eingebürgerte Formen der philosophischen Wissensvermittlung begegnen auf der Inschrift: Ausdrücklich wird im Titel des ethischen Traktats

cessible to any reader was a powerful tool through which to address a wide readership in a prestigious durable medium.«

- 21 Ein Anspruch, den sich später gerade die chinesische Praxis einer Landschaftsgestaltung durch Schrift in besonderer Weise zunutze gemacht hat. Vgl. Harrist 2009, 19 u. 28, sowie unten S. 254 die interaktive Einbeziehung des Lesers in die buddhistische Inschriftenlandschaft bei Zoucheng.
- 22 Dazu s. u. S. 226.
- 23 Zwei epikureische Sentenzen begegnen zusammen mit den Abbildungen von Epikur und Metrodorus auf dem Mosaikboden einer römischen Villa in Autun (Augustodunum) des 2. Jahrhundert n. Chr. Vgl. Blancherd-Lemee/Blanchard 1993 u. Dorandi 2004, 277–280, der eine seit längerer Zeit nicht mehr studierte 72 x 34 cm große Marmorplatte von der Wende des 1./2. Jahrhundert n. Chr. mit einem epikureisch gefärbten lateinischen Gnomologium ediert und beschreibt (280–282).
- 24 Diogenes NF 155, ed. Hammerstaedt/Smith 2008.

die Epitome genannt,<sup>25</sup> die der bündigen Zusammenfassung komplexerer Sachverhalte diene und bereits zum didaktischen Konzept Epikurs gehört hat (Angeli 1988, 38–40).<sup>26</sup> Auch die Publikation von Briefkorrespondenz des Diogenes (und die Wiedergabe eines wohl unechten Epikur-Briefs) greift epikureische Traditionen der philosophischen Propaganda auf (vgl. Clay 1989, 323f.). Die Nennung bedeutender Korrespondenzpartner hebt den sozialen Rang des Briefschreibers hervor, während der in solchen Briefen ermöglichte Einblick in Lebenssituationen die Glaubwürdigkeit der philosophischen Lehre wirkungsvoller als die bloße Theorie steigert. Ähnliche Funktion könnte eine testamentähnliche Schrift des Diogenes gehabt haben, von der wir bisher nur den Anfang besitzen.<sup>27</sup> Vergessen wir nicht, dass Diogenes seine Philosophie am liebsten im Gespräch<sup>28</sup> einer kleineren Gruppe, oder gar unter vier Augen, verbreiten würde,<sup>29</sup> wobei er die Überzeugungskraft der Theorien und Anweisungen der epikureischen Philosophie durch seine persönliche Autorität hätte erhöhen können. Ersatzweise schaffen es aber auch die persönlichen Briefe und das Testament, Diogenes als Person wirken zu lassen, und nicht weniger eindrucksvoll tritt die eigene Person des Diogenes bei der Schrift über das Alter in den Vordergrund, die er ja am Ende eines langen, von Freude und Befriedigung erfüllten<sup>30</sup> epikureischen Lebens verfasst hat.

Diogenes hat die literarischen Formen seiner philosophischen Darlegungen also so kombiniert, dass sie zum einen der didaktischen Situation eines persönlichen Gesprächs, wie der Philosoph es normalerweise nur in seinem Freundeskreis führen konnte, möglichst nahekamen, dass sie des weiteren den der Philosophie Fernerstehenden durch knappe Sentenzen und narrativ geprägte Abschnitte, vor allem in den Briefen, leicht eingängig waren, und dass sie schließlich aber auch mit größerer Informationsdichte einhergehende Polemik gegen andere Philosophen und detailliertere Behandlungen von Einzelfragen der epikureischen Physik und Ethik boten.

25 Diog., fr. 28; zum Problem der Ergänzungen s. o. Anm. 8.

26 Zur Weiterentwicklung dieses Genre nach Epikur ebd., 40–42.

27 Diog., fr. 117, ed. Smith 1993. Vergleich mit Epikurs Testament bei Clay 1989, 324f.

28 Dies spricht gegen die Vermutung von Frischer (1982, 50, mit Anm. 97), dass Diogenes von Oinoanda (ebenso wie Lukrez und Diogenes Laertios) mit seiner Publikation von Synopsen der epikureischen Philosophie der fehlenden Zirkulation epikureischen Schriften abzuwehren versucht hätte.

29 Diog., fr. 3 II 7–III 1: »Wenn nun bloß ein einziger oder zwei oder drei oder vier oder fünf oder sechs oder eine beliebig größere Anzahl als diese, aber keine Unmengen in einem schlechten Zustand wären, dann würde ich sie sogar einzeln ansprechen.« In ihrem größerem Zusammenhang sind dieses Zitat und die Zitate der folgenden Fußnoten o. S. 226 zu finden.

30 Diog., fr. 3 III 7–IV 3: »Schon [am] Ausgang [des] Lebens aufgrund unseres Alters, [und] kurz davor, [aus] dem Leben zu scheiden mit einem schönen Lobeshymnus (als Dank) [für] die Sättigung der [Begierd]en.«



Anders als es in der Buchform möglich wäre, ist diese von Diogenes zusammengestellte Kombination durch ihre Anbringung an die Stoawand ein unauflösliches Ensemble, in der dem Leser, ähnlich wie dem Eleven einer philosophischen Gemeinschaft, eine Vielzahl verschiedenartiger Impulse gegeben wird. Ebenso absichtsvoll wie die Kombination der literarischen Formen philosophischer Propaganda ist die Entscheidung zur inschriftlichen Anbringung erfolgt. Durch die kostenspielige Anfertigung der Inschrift betätigt sich Diogenes, ohne ein politisches Amt zu übernehmen, in seiner Heimatstadt als Euerget.<sup>31</sup> Neben seinen Mitbürgern profitieren von der Dauerhaftigkeit des Werkes auch zukünftige Generationen<sup>32</sup> und die in Oinoanda durchreisenden Fremden werden ebenfalls ausdrücklich berücksichtigt.<sup>33</sup> Dabei will Diogenes durch seine inschriftlichen Darlegungen ähnlich wie in einer philosophischen Diskussion nicht überreden, sondern überzeugen. Wenn das Interesse erst einmal geweckt ist, funktioniert die weitere Belehrung allerdings nicht mühelos. Diogenes verlangt daher von seinen Lesern, dass sie den Inschriftentext nicht im Vorbeigehen<sup>34</sup> überfliegen, sondern sich kritisch und intensiv mit ihm auseinandersetzen:<sup>35</sup>

Keinen von euch dränge ich, daß er ohne Umstände und ohne weitere Prüfung denjenigen beipflichtet, die sagen: »[Dies] ist wahr.« Denn ich habe nichts [richterlich] festgesetzt, [auch nicht] das, was die Götter anbetrifft, ohne dabei zugleich die logische Herleitung zu liefern. Um eines nur bitte ich euch, wie auch schon eben: daß ihr euch weder nach Art von Passanten, oder gar, wenn euch etwas Gleichgültigkeit und Unrast befängt, mit dem Niedergeschriebenen in unbeständiger Manier befaßt, sondern [...] ihr ein jedes hiervon [in euer Gedächtnis] einprägt und es ihm anvertraut [...].

- 31 Vgl. Diog., fr. 3 I 4–7: »[A]uch ohne politisches Amt, gewissermaßen durch meine Schrift tätig, spreche ich dies aus.«
- 32 Diog., fr. 3 V 13–VI 4: »[U]nd da es angemessen [ist, auch] den uns folgenden Generationen zu helfen (da auch diese zu uns gehören, selbst wenn sie noch nicht geboren sind).«
- 33 Diog., fr. 3 VI 4–8: »[D]a es zudem menschenfreundlich ist, auch den anreisenden Fremden zu helfen«; fr. 30 I 7–II 11: »Und nicht zuletzt [meißeln] wir [dieses] hier ein wegen der sogenannten Fremden, die es freilich gar nicht sind. Denn wenn man jeden einzelnen Abschnitt der Erde betrachtet, hat jeder eine andere Vaterstadt; betrachtet man aber den ganzen Umfang dieses Kosmos, dann ist die ganze Erde für alle eine einzige Vaterstadt und der Kosmos eine einzige Wohnung.«
- 34 Die Aufforderung zum Stehenbleiben begegnet in vielen Grabinschriften, vgl. o. Anm. 233. So beginnt auch diese Statuenbasis aus Xanthos (Lykien) in folgender Weise (TAM II, 1, Nr. 356): »Bei Gott! Fremder, bleib' stehen, geh' nicht an mir vorbei, bis du auf der Inschrift die vorhandene Schrift der Musen gesehen hast.« Übersetzung von Merkelbach/Stauber 2002, 17/10/06.
- 35 Diog., fr. 30 II 11–III 14, ed. Smith 1993, hier wiedergegeben unter Berücksichtigung von Textvorschlägen aus Hammerstaedt 2006.

Soweit zu den erklärten bzw. offenkundigen didaktischen und philanthropischen Absichten und Beweggründen, die Diogenes zu der einzigartigen Form der Publikation seiner epikureischen Philosophie in einer monumentalen Inschrift bewogen haben.

### 3. Nutzung eines gut sichtbaren Gebäudes für die Anbringung von Dossiers und größeren Texten durch Privatpersonen

Während es sich bei den bisherigen Faktoren, die die konkrete Ausprägung einer philosophischen Wissensordnung in Form der Diogenes-Inschrift begünstigt haben, um logisch nachvollziehbare Ursachen und Wirkungen handelt, sind weitere Aspekte der speziellen Ausformung der Diogenes-Inschrift besser als Kontingenzphänomene lokaler und zeitgebundener Einflüsse zu begreifen. Diogenes hat seine Inschrift als Privatperson an ein im öffentlichen Raum befindliches Gebäude anbringen lassen, über das er offensichtlich verfügen konnte. Zwar stellt die systematische Verzeichnung, archäologische Beschreibung und Untersuchung der Aufstellungsorte und -verfahren für die verschiedenen Klassen und Typen von Inschriften und weiteren Schriftdokumenten (z. B. Bronzetafeln) in den verschiedenen antiken Epochen, Regionen und Kulturkreisen ein sehr umfangreiches, und daher bislang nur in Ansätzen befriedigtes Desiderat dar (Hesberg 2009, 198f.). Doch weist bereits der jetzige Kenntnisstand darauf hin, dass die Anbringung umfangreicher Urkunden- und Briefdossiers und weiterer größerer, die Bedeutung einer Einzelperson oder -familie hervorhebender Texte durch Privatpersonen im öffentlichen Raum ein seltenes Phänomen gewesen ist. In der Kaiserzeit scheint sich dieses seltene Phänomen in der Region zu konzentrieren, in der Diogenes gelebt hat.

Betrachten wir zunächst Oinoanda selbst. Die bereits erwähnte ausführliche Dokumentation der Stiftung eines musischen Agons durch C. Julius Demosthenes ist, auch ohne dass sich ihr baulicher Kontext erhalten hätte, nicht nur aufgrund der Schriftähnlichkeit und der daher vermuteten zeitlichen Nähe erwähnenswert (Abb. 3).

Die Demostheneia-Inschrift war eine 105 cm breite und 187 cm hohe, eng beschriebene Stele mit einem sehr umfangreichen Dossier aus verschiedenen Urkunden, unter denen sich auch ein Brief Kaiser Hadrians vom 29. August 124 n. Chr. an die Stadt Oinoanda befindet (Wörrle 1988).<sup>36</sup> Der Brief heißt das von Demosthenes auf dessen eigene Kosten geplante Vorhaben gut und unterstützt die sich dabei ergebenden Maßnahmen und Bestimmungen. Es folgten eine

36 Griechischer Text und Übersetzung ebd., 4–17. Zum Text vgl. auch die von Smith (1994) aufgrund seiner unabhängig von Wörrle erfolgten Lesung erfolgten Angaben. Der Kaiserbrief steht in den Zeilen 1–6.

Abschrift des Dokuments, in dem Demosthenes seine Stiftung ankündigte,<sup>37</sup> sowie die Protokolle der Beschlussfassungen des Rates<sup>38</sup> und der Volksversammlung<sup>39</sup> von Oinoanda und eine *Subscriptio* des Statthalters.<sup>40</sup> Zu den Beschlüssen des Rates gehörte, dass die Dokumente auf einer steinernen Stele neben der bereits aufgestellten Statue des Stifters aufgestellt werden sollten, wobei ausdrücklich erwähnt wird, dass Demosthenes selbst die Kostenübernahme für diese Stele zugesichert hatte.<sup>41</sup> Es war ja durchaus im Interesse des Demosthenes, die die Stiftung betreffenden Urkunden einschließlich des Briefs des Kaisers öffentlich aufzustellen.

Der Epikureer Diogenes hat in seiner philosophischen Inschrift zwar ausdrücklich proklamiert, dass er sich politisch nicht betätige, und somit eben auch keine Bäder, Spiele oder andere der mit derartigen Ämtern verbundenen Wohltaten stifte.<sup>42</sup> Seine ausdrückliche Weigerung, sich mit den erwarteten öffentlichen Auf- und Ausgaben eines wohlhabenden Bürgers zu engagieren, und die stattdessen gefertigte philosophische Inschrift ist somit ein Gegenwurf zu Gepflogenheiten seiner Zeit. Und doch greift seine Inschrift bereits verfestigte Praktiken der Selbstdarstellung auf. Denn die kostspielige Anbringung der größten aller antiken Inschriften ist letztlich ebenso ein Akt von Euergesie, wenn auch einer anderen als üblich.

Daher verwundert es auch nicht, wenn Diogenes zwar nach bisherigem Stand in seinem Dossier keine Briefe bedeutender Amtsträger und Beschlüsse von Institutionen anführt,<sup>43</sup> seine Verbindungen zur lykischen Aristokratie aber durch Anführung eines Mitglieds der Mettierfamilie hervorhebt<sup>44</sup> und sich zudem als geachtetes Mitglied einer über Rhodos und Chalkis (Euböa) bis Theben und Athen reichenden philosophischen Gemeinschaft darstellt.<sup>45</sup>

37 Ebd., Z. 6–46.

38 Ebd., Z. 46–102.

39 Ebd., Z. 102–114.

40 Ebd., Z. 114–117.

41 Ebd., Z. 95–99.

42 Diog., fr. 3 I 4–7, ed. Smith (1993), zitiert o. S. 31. Konkrete Beispiele für Bauten, die Diogenes nicht, wie von kaiserzeitlichen Euergeten erwartet, zu stiften gedenkt, scheinen in der bislang nur als knappe Längshälfte erhaltenen Kolumne Diog., fr. 2 III, zu stehen.

43 Clay (1989, 318) wollte den fragmentarisch erhaltenen Namen eines gewissen Αβει[- -], von dem Diogenes in einem seiner Briefe (fr. 70 I 6) angibt, dass er ihm eine bestimmte Meinung mitgeteilt habe, mit dem Konsularen L. Hediud Rufus Lollianus Avitus (PIR<sup>2</sup> H 40) identifizieren, der 165 n. Chr. römischer Legat in Bithynien und Pontus war und bei Apuleius und Lukian erwähnt wird. Die Lesung erachtet Smith (1993, 517) für möglich, die Identifizierung mit dem bekannten Avitus allerdings für unwahrscheinlich.

44 Diog., NF 174, vgl. o. 231.

45 Diog., fr. 62 u. 63, ed. Smith 1993: Brief an Antipater.



*Abb. 3: Torso der Demostheneia-Inschrift von Oinoanda im Museumsgarten von Fethiye  
Foto: Jürgen Hammerstaedt*

Noch ein weiteres Mal haben sich in Oinoanda Privatleute auf umfangreichen Inschriften in bedeutende Familien und Dynastien eingeordnet. Wohl Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. errichtete Licinnia Flavilla aus Oinoanda (PIR<sup>2</sup> L 265) einen hervorragend an der Zugangstraße vor dem Ortseingang positionierten Grabbau, wie eine Inschrift auf dem Türsturz vermerkt, für ihre Eltern und Vorfahren. Zu einem späteren Zeitpunkt, vielleicht schon nach ihrem Tode, aber sicherlich noch auf ihre Veranlassung, wurde an dem Bau der bis ungefähr 210 n. Chr. reichende (Coulton/Milner/Hall 1996, 123) Aufweis von verwandtschaftlichen Verknüpfungen ihrer selbst und des jüngeren, mit ihr verwandten Lykiarchen Flavianus Diogenes mit bedeutenden lykischen Familien und deren hohen Würden- und Amtsträgern verzeichnet (ebd., 140). Diese Inschrift füllt in zwei 80 bzw. 81 Zeilen langen Kolumnen die linke Seite der im Osten befindlichen Hauptfassade und reicht mit vier weiteren, bereits in Höhe des Türsturzes endenden Kolumnen bis an ihre rechte Seite. Auf der Nordseite des Grabbaus schloss sich eine mindestens 30 Generationen zurückreichende Genealogie von Flavillas Urgroßmutter Flavia Platonis aus Kibyra an. Sie setzte bei den legendären, aus Sparta gekommenen Stadtgründern Kibyras ein. Allerdings bricht ihre Niederschrift bereits im ersten Satz ab und ist unvollendet (ebd., 127). Stattdessen hat Flavianus Diogenes, der offenbar den Grabbau in der Zwischenzeit geerbt hatte (ebd., 137, Text [d] Z. 6), auf der westlichen, den Aufstieg nach Oinoanda beherrschenden Seite des Gebäudes seine eigenen verwandtschaftlichen Beziehungen zu bedeutenden Familien außerhalb Oinoandas dargestellt.

Die Nutzung der Außenwände dieses Grabgebäudes zur Anbringung großflächiger inschriftlicher Texte kann man *mutatis mutandis* in eine Nachfolge der wohl viele Jahrzehnte früher in derselben Stadt beschriebenen Diogenes-Stoa stellen.<sup>46</sup> Noch engere architektonische Bezüge bestehen allerdings zu dem eindrucksvollsten aller bekannten Beispiele für die Beschriftung eines in den öffentlichen Raum wirkenden Grabgebäudes (vgl. auch Coulton/Milner/Hall 1996, 142).

In Lykien, nicht zu weit von Oinoanda entfernt, hatte der zwar nicht literarisch bezeugte, aber in vielen Dokumenten erwähnte Opramoas direkt neben dem Theater seiner Heimatstadt Rhodiapolis die Außenwände eines vermutlich als sein Mausoleum gedachten Gebäudes mit Briefen und Beschlüssen verschiedenster Autoritäten einschließlich der Kaiser versehen lassen, welche seine zahlreichen Stiftungen und Subventionen in vielen Städten Lykiens würdigten, darunter auch ein nach dem großen Erdbeben von 141 n. Chr. erbautes

46 Sogar den Beziehungen zu einem Mitglied der Mettierfamilie, die ein Diogenes-Brief hervorhebt, entsprechen die zahlreichen Erwähnungen von Mettiern in den Genealogien der Licinnia Flavilla und des Flavianus Diogenes.

Bad in Oinoanda.<sup>47</sup> In ähnlicher Weise haben dann Licinnia Flavilla und Flavianus Diogenes ihren Grabbau in Oinoanda beschrieben, um durch die umfangreiche inschriftliche Aufzählung hoher gesellschaftlicher Verbindungen die Umgebung zu beeindrucken.

Der außergewöhnlich große inschriftliche Textumfang<sup>48</sup> rückt die Opramoas-Inschrift von Rhodiapolis freilich in besondere Nähe zur Inschriftenstoa des Diogenes. Denn wir kennen nur wenige antike Inschriften von auch nur annähernd vergleichbarem Umfang. Diskin Clay betrachtete die Opramoas-Inschrift sogar als direkten Anlass zur Anfertigung der Inschrift des Diogenes.<sup>49</sup> Voraussetzung für Clays Deutung wäre natürlich, dass die Diogenes-Inschrift später als die des Opramoas gefertigt worden wäre, deren letzte Dokumente frühestens 152 n. Chr. zu datieren sind (Kokkinia 2000, 5).<sup>50</sup> Ob dies zutrifft, oder ob die Diogenes-Inschrift hingegen mit Martin Smith um die Zeit von 125 n. Chr., d. h. vor der Opramoas-Inschrift, zu datieren ist,<sup>51</sup> kann derzeit nicht entschieden werden. Es besteht die Chance, dass durch neue Funde der Diogenes-Inschrift und die Ergebnisse der begonnenen architektonischen Untersuchungen die Datierung der Diogenes-Inschrift weiter eingegrenzt wird. Einstweilen muss die Feststellung genügen, dass die beiden bemerkenswerten Inschriftengebäude aus Oinoanda und das prominente Beispiel in Rhodiapolis im kaiserzeitlichen Lykien eine besondere Ausprägung des Bestrebens nach publikumswirksamer Darstellung waren. Dabei wurde ein solcher Aufwand betrieben, dass es nicht leicht gewesen war, so etwas nachzuahmen.

Bemerkenswerterweise begegnen in Lykien neben der Opramoas-Inschrift, wie Rudolf Haensch (2009, 176) beobachtet hat,<sup>52</sup> gleich mehrere weitere der umfangreichsten von Einzelpersonen inschriftlich zusammengestellten Dossiers mit Kaiser- und Statthalterbriefen: Neben dem bereits erwähnten Julius

47 Opramoas-Inschrift, Dokument Nr. 64 (col. XIX Steinlage B 13–14, ed. Kokkinia 2000). Das Bad in Oinoanda wurde von Coulton (1983, 10) mit dem Gebäude Mk I identifiziert. Vorsichtiger äußerte sich Ling 1981, 43.

48 S. o. 229.

49 Clay 1989, 33r: »Diogenes' stoa with its philosophical inscription is clearly the wealthy philosopher's answer to Diogenes' baths.«

50 Kokkinia 2000, 5. Eine Anbringung der Dokumente zu verschiedenen Zeiten wird dadurch ausgeschlossen, dass die als besonders wichtig erachteten Kaiserbriefe, deren erhaltene Datierungen zwischen 139 und 151 n. Chr. liegen, in Abweichung von der chronologischen Reihenfolge alle zusammen auf die südliche, als wichtigste Seite fungierende Vorderfront gesetzt worden sind (ebd., 193).

51 S. o. S. 231.

52 Vgl. auch Hesberg (2009, 32): »Die Inschriften am Grabbau des Opramoas stellen in diesem Spektrum im Osten eher eine Ausnahme dar.«

Demosthenes von Oinoanda<sup>53</sup> verzeichnet Haensch in chronologischer Reihenfolge die von Iason, Sohn des Nikostratos, aus Kyaneai vollzogene inschriftliche Ausgestaltung seines Grabbaus,<sup>54</sup> die von Meleager, Sohn des Kastor, aus Balbura beschriebene Statuenbasis<sup>55</sup> und zuletzt ein größeres Monument für Hermaios, Sohn des Askuris aus Termessos.<sup>56</sup> Eine derartige Häufung lässt sich weder in anderen Gebieten des westlichen Kleinasien, Griechenlands, Makedoniens und der Inseln konstatieren – wo immerhin in größerer Zahl von städtischen Behörden in Auftrag gegebene Dossiers mit Dokumenten der römischen Regierungsorgane eingemeißelt wurden –, noch in den nördlicheren und östlicheren Gebieten von Kleinasien, in denen sowohl die städtisch veranlasste als auch die privat vollzogene inschriftliche Zusammenstellung von Dossiers hoher römischer Amtsträger nur sehr selten begegnet. Haensch gibt, zu Recht, keinen in der Sache liegenden Grund für die Häufung solcher privat angefertigten Dossiers mit Briefen römischer Amtsträger im lykischen Raum an.

Gleichwohl ist die von ihm konstatierte Häufung sehr auffällig, zumal wenn man anhand einer verdienstvollen Zusammenstellung von Leif Berling (1993, 33–35) weitere Fälle betrachtet, in denen lykische Privatpersonen an ihren Grabstätten Ehrendekrete griechischer Städte anbringen ließen. Ein sehr frühes Beispiel ist das mit einem Ehrendekret der Bewohner von Pernis beschriebene Grab von Pyrimatis, Sohn des Masas, aus Limyra (Wörrle 1991, 218–224).<sup>57</sup> Aufgrund der Schrift ist eine an einem lykischen Felsgrab angebrachte Ehrung für Diogenes, Sohn des Diogenes, durch ein Dekret von Telmessos wahrscheinlich in die Kaiserzeit zu datieren.<sup>58</sup> Mit Iasons Monument lassen sich die Reste der Grabstätte von Ktesikles mit Beinamen Ktasabas und seiner Frau in Idebessos vergleichen, an denen ein Ehrendekret der lykischen Stadt Akalissos angebracht war.<sup>59</sup> Die übrigen Beispiele für diese von Klaffenbach (1957, 64f.) als »indirekte Ehreninschriften« kategorisierte Zusammenstellungen von Dokumenten, welche Auszeichnungen durch verschiedene Institutionen für eine bestimmte Person enthalten, gehören in die hellenistische Zeit und finden sich

53 S. o. 237.

54 IGR III 704; nach 145 n. Chr.; Berling 1993.

55 IGR III 467; vgl. SEG 38, 1988, Nr. 1447; ausführlich Coulton/Milner/Reyes 1989. Der zwischen 158 u. 161 n. Chr. auf der rechten Seite einer Bronzestatuenbasis angebrachte Kaiserbrief von 158 n. Chr. scheint auf die von Hadrian an Demosthenes von Oinoanda verliehenen Privilegien zu verweisen.

56 SEG 51, Nr. 1813; spätes 3. Jh.

57 Wahrscheinlich in die 2. H. des 4. Jh. v. Chr. zu datieren.

58 TAM I 5. Zur Datierung Berling 1993, 34, Anm. 45.

59 TAM II 838.

außerhalb Lykiens.<sup>60</sup> Im Unterschied zu den hier angeführten lykischen Zeugnissen sind sie nicht an einem Grabmal positioniert.<sup>61</sup>

Es sieht also so aus, als seien diese inschriftlichen Ausschmückungen von Grabmälern mit ehrenden Dokumenten staatlicher Institutionen ein Phänomen, das sich mehr oder weniger zufällig in einer bestimmten Landschaft, nämlich Lykien, herausgebildet und nur dort in der hohen Kaiserzeit erheblich verbreitet hat.

Während Opramoas und die anderen angeführten lykischen Privatpersonen ihre Grabmäler beschrifteten, hat Diogenes allerdings eine Stoa benutzt<sup>62</sup> und sich mit der Wahl eines solchen Bauwerks auch in eine andere, lange zurückreichende Tradition gereiht, welche bis zu seiner Zeit allein als Repräsentationsform staatlicher bzw. städtischer Institutionen bekannt ist. Bereits aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert stammt die berühmte umfangreiche Gesetzesinschrift an einem Gebäude der Agora von Gortyn (Willetts 1967). Seitdem sind immer wieder Tempel und auch Hallen sowie an wichtigen Stellen positionierte Stelen auf offizielle Initiative hin mit teilweise umfangreichen Urkunden bzw. -sammlungen beschrieben worden, welche nicht im direkten Zusammenhang der Errichtung des Bauwerks bzw. seiner Funktion standen und weiter ausgreifenden Interessen der über das Gebäude bestimmenden politischen Instanz dienen sollten.<sup>63</sup> Solch eine Nutzung von Tempeln als Inschriftenträger begegnet besonders häufig in Kleinasien (Hesberg 2009, 26). Interessant ist in diesem Zusammenhang der in flavischer Zeit 92 n. Chr. erbaute<sup>64</sup> Zeustempel von Aizanoi (Posamentir/Wörrle 2006, 227), weil dieser an seinen Außenwänden etwas über Augenhöhe (Naumann 1979, 16) einen 60 cm hohen, oben und

60 Es handelt sich um:

1) Ehrungen für einen Bürger von Kos aus dem späten 4. Jh. v. Chr. (Segre 1993, ED 71; Paton/Hicks 1891, Nr. 19).

2) Zwei Stelen mit Ehrungen für Eudemos, Sohn des Nikon (ca. 172 v. Chr.; Dittenberger 1917, Nr. 644f.).

3) Ehrungen für Kassandros, Sohn des Menestheus, ca. 165 v. Chr., in einem Apollonheiligtum in der Troas sowie am Siphnierschatzhaus in Delphi (ebd., Nr. 653).

4) Ehrungen für Hegesandros, Sohn des Hegesandros, ca. 151 v. Chr., vom Schatzhaus der Athener in Delphi (ebd., Nr. 654).

61 Bering 1993, 35: »Übermäßige Verbreitung hat diese Art, den eigenen Nachruhm der Nachwelt zu erhalten, anscheinend nicht gefunden. Die Inschriften von Limyra, Telmessos und Idebessos – freilich mit jeweils nur einer Ehrung – belegen andererseits, dass Ehreninschriften in funerärem Kontext [...] in Lykien eine offensichtlich geläufige Form an die Nachwelt gerichteter Selbstdarstellung bildeten.«

62 Vielleicht stand auch die Statue, zu der die Inschriftenstele des Demosthenes gestellt wurde, in einer Stoa. Der Begriff ist auf der Inschrift allerdings bloß ergänzt.

63 Einblick in diese, ebenfalls noch nicht systematisch erforschten Verhältnisse bei Hesberg 2009.

64 Zur Datierung Posamentir/Wörrle 2006.



unten von Profilen abgeschlossenen Bereich aufwies, der mit Sorgfalt eigens für die Aufnahme von Inschriften geglättet war. Letztlich hat man diese Fläche nur zu einem geringen Teil in dem als bedeutender erachteten Vorderbereich (Hesberg 2009, 30) genutzt und weitere Inschriften in anderen, besser von der Vorderseite her ins Auge fallenden Bereichen eingemeißelt. Offenbar haben die Erbauer das Tempelgebäude für die Anbringung von Inschriften vorbereitet, ohne dass sie wussten, um wieviele Texte von welcher Art es sich handeln würde. Sie schufen somit ein Beschriftungsfeld, ohne dass damit bereits der Anlass oder die Intention der Anbringung bekannt war. Freilich haben sich dann einige Kommissionäre von Inschriften von dieser architektonischen Vorgabe keineswegs gebunden gefühlt.

An eine derartige Ausprägung inschriftlicher Kommunikationsgewohnheiten durch öffentliche Institutionen auf zentralen Gebäuden hat sich Diogenes bei der Anbringung seiner Inschrift angeschlossen und hat zudem die dort konstituierten Sehgewohnheiten aufgegriffen.

Dass eine Niederschrift, vor allem wenn die darin enthaltenen Bekanntgaben rechtliche Auswirkungen hatten, gut lesbar aufzustellen war, versteht sich eigentlich von selbst. In lateinischen Inschriften begegnet häufiger die Formulierung, dass ein Text so aufzustellen sei, dass er *de plano recte legi possit*.<sup>65</sup> Angesichts dieses Grundsatzes ist es allerdings auffällig, dass viele Inschriften in großer Höhe, die vier Meter überschreiten konnte, mit gerade einmal 2,5–3 cm hohen Buchstaben begannen, und dies nicht nur bei bereits stehenden Gebäuden, sondern auch bei eigens für die Aufnahme von Texten errichteten Inschriftenpfeiler.<sup>66</sup> Auf dem Mausoleum von Licinnia Flavilla und Flavianus Diogenes ist die Ostfassade unterhalb der in größerer Schrift ausgeführten Titelzeile mit 3 cm hohen Buchstaben (Coulton/Milner/Hall 1996, 121) ab einer Höhe von ungefähr 4 m (ebd., 120) bis zu ca. 45 cm über dem Boden (ebd., 117) beschrieben. Die Inschriftwand auf der westlichen Rückseite begann mindestens 90 cm oberhalb eines Bogens, dessen Scheitelhöhe auf mindestens 2,50 bis 3,00 m errechnet wurde (ebd., 120), und war mit Buchstaben beschriftet, deren Höhe von Block zu Block zwischen 2,5 cm und 2 cm variierte (ebd., 126f.).<sup>67</sup> Die Inschrift des Opramoas setzte mit nur 2,5 cm hohen Buchstaben in der Höhe

65 CIL I, Nr. 583 (Rom); Dessau, Nr. 6085 (Pisticci, Kalabrien); CIL I 2924 (Taranto); Dessau; Nr. 6089 (Malaga); CIL III 13750 (Kherson, Ukraine); CIL X 4643 (Kampagnien); Dessau, Nr. 272 (Latium); Canto de Gregorio 1985, Nr. 166 (Spanien); Lex Lititinae Puteolana, ed. Hinard/Dumont 2003; Lex Irnitana: González 1986; auf das letztgenannte Dokument verwies bereits Smith 1993, 77, Anm. 6.

66 Beispielsweise den bei Hesberg (2009, 21, mit Anm. 9) angeführten Pfeiler mit den *Ludi saeculares* in Rom.

67 Die verschiedene Anbringungshöhe scheint dabei keine Rolle gespielt zu haben.

von 4,60 m an und erstreckte sich nach unten bis in 60 cm Höhe.<sup>68</sup> Hohe Anforderungen an die Sehkraft stellen manche der beschrifteten Flächen des Roma–Augustus–Tempels von Ankara. An den beiden inneren, schwächer beleuchteten Seitenwänden der Vorhalle setzte die lateinische Version der *Res Gestae* des Augustus mit ihrem unteren Rand in 2,20 m Höhe an und war mit nur 2 cm hohen Buchstaben in je drei 240 cm hohe und 117 cm breite Kolumnen eingemeißelt. Wirklich lesbar sollte offenbar nur die griechische Version im Sonnenlicht der südlichen Außenwand des Tempel sein. Ihr Unterrand war zwar ebenso hoch angesetzt, die 19 Kolumnen von ungefähr 95 cm Breite erreichten aber nur die halbe Höhe der lateinischen Fassung und hatten 3 cm hohe Buchstaben. Weitere Urkunden an der linken Antenstirn beginnen gar in mehr als 9 m Höhe (Hesberg 2009, 22).<sup>69</sup>

Von Hesberg hielt es daher für fraglich, ob man solche Texte wirklich las, und vermutete, dass die Anbringung von Dekreten und Urkunden in manchen Fällen nicht so sehr zur Lektüre diene, als dem betreffenden Gebäude eine besondere Bestimmung oder Bedeutung verleihen sollte.<sup>70</sup> Dass bei der Anbringungsweise einer Inschrift auch andere Erwägungen als die bestmögliche Lesbarkeit eine Rolle spielen konnten, legt vor allem sein Vergleich der lateinischen mit der griechischen Fassung der *Res gestae divi Augusti* in Ankara nahe.

Weit in die Höhe konnten übrigens auch topografische Kartierungen gehen. Die frühesten wenigstens teilweise erhaltenen stammen wohl aus vespasianischer Zeit. Es handelt sich um über 400 Marmorplatten-Fragmente von Katasterplänen aus Orange (Arausio). Der größte dieser Pläne war 5,9 m hoch und 7,6 m breit, und die zahlreichen schriftlichen Zuweisungen waren in allen Lagen nur in 1,0 bis 1,2 cm hohen Buchstaben (Piganiol 1962). Ebenfalls nur archäologisch, ohne weitere literarische Bezeugung, erhalten ist die *Forma urbis Romae*. Sie wurde Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. mit Marmorplatten an einer Wand auf 18,10 m x 13 m Fläche<sup>71</sup> angebracht, die in der Spätantike in die Kirche für Kos-

68 Smith 1993, 93, nach Petersen/Luschan 1889, 75, fig. 53. Keine Angaben bei Kokkinia 2000.

69 Es handelt sich um OGIS II 533 = IGR III 157 = Bosch 1967, Nr. 51. Zum archäologischen Befund vgl. Schede 1936, 52–56.

70 Hesberg 2009, 32: »Die an öffentlichen Gebäuden angebrachten Urkunden befanden sich an prominenten Orten innerhalb der Städte und sollten damit offensichtlich ein größeres Publikum erreichen. Allerdings ist eher fraglich, ob dieses Publikum die Texte nun stets von neuem wirklich las. Vielmehr dienten die Dekrete auch dazu, den Charakter der Orte zu bestimmen, etwa der sakralen Aura eines Tempels eine bestimmte Facette hinzuzufügen oder ebenso die Bedeutung einer Halle hervorzuheben, in der sich die Bürgerschaft traf. Durch die Auswahl der Texte wurden folglich bestimmte Diskurse innerhalb der öffentlichen Räume der Städte geschärft. Anders wäre auch die dauerhafte Fixierung kaum zu erklären, denn bei der Anbringung an Bauten spielte sicherlich auch der Gedanke eine Rolle, so für eine lange Dauerhaftigkeit zu sorgen.«

71 [Http://formaurbis.stanford.edu](http://formaurbis.stanford.edu) [31.03.2011]

mas und Damian einging und so erhalten blieb. Man vermutet, dass die Forma urbis Romae in der als Katasteramt fungierenden Aula des *Templum Pacis* nicht zu Konsultations-, sondern zu bloßen Dekorationszwecken angebracht war (Reynolds 1996) und die Funktion ihres Anbringungsortes hervorhob.

Auch die Diogenes-Inschrift beginnt, wenn man den 7 bis 9 cm hohen freien Oberrand der obersten Steinlage herausrechnet, mit 3 cm großen Buchstaben in wahrscheinlich fast 3,70 m Höhe. Allerdings setzen weiter unten in knapp 2,60 m Höhe zehnzeilige Schriften mit einer mittelgroßen Buchstabenhöhe von 2,3 cm ein, während die beiden untersten Steinlagen, die über einem unbeschriebenen Sockel von vermuteten 50 cm bis ca. 1,60 m reichten, 14-zeilige Kolumnen mit nur 1,8 cm hohen Buchstaben enthielten. Es trifft zwar zu, dass Smiths Rekonstruktion der Inschriftenwand und der Schichtung ihrer Steinlagen und zugehörigen Schriften auch aufgrund seiner Annahme erfolgte, dass die größeren Buchstaben in der Höhe angebracht gewesen seien (vgl. Smith 1993, 93f.), was bei weiteren hieraus zu ziehenden Schlussfolgerungen nicht vergessen werden darf. Doch handelt es sich bei der Schriftgröße nur um ein Rekonstruktionskriterium unter mehreren, und nach Smiths Rekonstruktion ist in den letzten beiden Jahrzehnten keiner der vorherigen andersartigen Rekonstruktionseurwürfe mit neuen Argumenten verteidigt worden. Wenn die Schrift in den vom Leser entfernten Steinschichten größer war, spricht dies für die Annahme, dass es Diogenes bei der Anbringung seiner Texte nicht auf bloße Symbolik angekommen ist, etwa um diese Halle als Ort der Philosophie zu charakterisieren. Zudem wird ja die Anbringung der philosophischen Inschrift an einem allgemein zugänglichen Ort von Diogenes situationsbedingt, aufgrund seines Alters und der Menge der zu Bekehrenden, als ein Kommunikationsverfahren gerechtfertigt, für das er sich an Stelle eigentlich vorzuziehenden mündlichen Unterweisung entschieden hat.<sup>72</sup> Und ausdrückliche Anweisungen an die Leser, wie sie die angebrachten Texte lesen sollen, setzen die eigene, gründliche Lektüre an diesem Ort voraus.<sup>73</sup>

Diogenes orientierte sich bei der Anbringungshöhe also an Sehgewohnheiten, wie sie bei der von öffentlichen Institutionen vorgenommenen Präsentation von Urkunden an Gebäuden vorauszusetzen waren. Durch die nach oben hin zunehmenden Schriftgrößen – eine bereits im Athenatempel von Priene<sup>74</sup> und in der dortigen Heiligen Halle feststellbare Praxis (Gärtingen 1906, 37) – wollte er jedoch Lesbarkeit erreichen. Um bloße Symbolik war es dem Anhänger Epikurs offenbar ebensowenig zu tun wie den Auftraggebern der Inschriften in Priene.

72 Diog., fr. 3 III 7–IV 3 (Übersetzung o. Anm. 30).

73 Diog., fr. 30 II II–III 14, ed. Smith 1993 (Übersetzung o. S. 226).

74 Gärtingen 1906, 37; die Beobachtung geht bereits auf Chandler zurück.

#### 4. Andere Beispiele der inschriftlichen Verbreitung philosophischer bzw. religiöser Lehren und Anweisungen<sup>75</sup>

Für heutige Verhältnisse mutet die Tatsache fremd an, dass in der Antike philosophische Sprüche und Gedanken an der Straße begegneten. Solche Gedanken waren besonders in Grabinschriften enthalten, die möglichst sichtbar an den Ausfallstraßen antiker Siedlungen aufgestellt waren. Häufig enthalten sie die Bitte, einzuhalten, die Inschrift zu lesen und der verstorbenen Person zu gedenken. In solchen Texten kommen, wie Matylda Obryk in ihrer 2010 angenommenen Kölner Dissertation mit dem Titel *Unsterblichkeitsglaube in griechischen Versinschriften* mit Aussagen über die Fortexistenz der Verstorbenen über den Tod hinaus zeigt, verschiedenste Vorstellungen zum Tragen, die man von naiv bis philosophisch klassifizieren kann.<sup>76</sup>

Solche Inschriften sollten zu weiterem Nachdenken und vielleicht auch zu besserem Handeln anregen. Allerdings ist ihr Anteil an der Gesamtheit der Grabinschriften nicht gerade hoch, und es handelt sich durchweg um kürzere Texte, die den Umfang eines einzelnen Steines nicht überschritten, ähnlich wie es bei den Einzelsentenzen des Diogenes zu beobachten ist.

Vielfach überliefert sind die *Sprüche der Sieben Weisen*. Ihre früheste Bezeugung erfolgt bei Platon.<sup>77</sup> Er zählt von den sieben Weisen die Sechsergruppe Thales, Pittakos, Bias, Solon, Myson und Chilon auf und erwähnt, dass diese in der Vorhalle des delphischen Apollontempels so bekannte Sprüche wie »erkenne dich selbst« und »nichts im Übermaß« als Inschrift aufgestellt hätten. Die eine der beiden in der Spätantike bei Johannes Stobaeus am vollständigsten erhaltenen Sammlungen<sup>78</sup> liefert für jeden der sieben Weisen nicht nur jeweils einen Leitspruch – eine Zuordnung, die dort<sup>79</sup> auf den zwischen 318 und 307 v. Chr. in Athen regierenden Theophrastschüler Demetrios von Phaleron zurückgeführt wird –, sondern dazu noch eine große Anzahl weiterer Sentenzen. Welcher Spruch welchem Weisen zukommt, konnte variieren, wie auch die Namen derjenigen Philosophen, die in die Siebenzahl eingingen.<sup>80</sup>

Die delphischen Originaltexte sind verloren. Hingegen wurde am Ende des 4. bzw. Beginn des 3. Jahrhunderts v. Chr. eine Inschrift mit zahlreichen Sprüchen in Miletupolis in der kleinasiatischen Region Mysien aufgestellt (Schwert-

75 S. auch Tod 1957.

76 Einen Überblick über metrische und nichtmetrische Grabinschriften mit epikureischem Gedankengut liefert Ferguson 1990, 2297f.

77 Platon: Charmides 164d.

78 Johannes Stobaeus III 1, 172. Einen fundierten Überblick über die Überlieferungszweige der *Sprüche der Sieben Weisen* gibt Maltomini 2004.

79 Johannes Stobaeus III 1, 172.

80 Schultz 1866; Snell 1952; Tziatzi-Papagianni 1994; Maltomini 2004; Johannes Engels 2010.

heim 1983, Nr. 2). Die heute nur noch 37 cm hohe, dünne Platte aus weißem Marmor war, wie vermutet wurde, senkrecht in eine Basis eingelassen und stand als Stele für sich allein. Ihr ursprünglicher Aufstellungsort ist unbekannt; gedacht wurde an das Gymnasium oder einen Tempelbezirk in Miletupolis. Der auf der Platte erhaltene Text besteht aus 56 Kurzsätzen, von denen die meisten entweder völlig oder sehr eng mit der anderen der beiden spätantiken Sammlungen der *Sprüche der Sieben Weisen*, welche Johannes Stobaeus einem uns unbekanntem Sosiades zuschrieb,<sup>81</sup> übereinstimmen und zudem in ähnlicher Reihenfolge stehen.

In das 4. Jahrhundert v. Chr. wurde auch eine Inschrift datiert, die in der Inselstadt Thera, dem heutigen Santorin, in einem Rundgebäude nahe dem Gymnasium der Epheben gefunden wurde.<sup>82</sup> Die ersten vier Zeilen dieses Blocks, dessen Maße 50 x 70 x 30 cm betragen, enthalten immerhin drei der von Demetrios zusammengestellten Hauptsprüche der Sieben Weisen.

In Miletupolis und Thera wurden also um die Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert die *Sprüche der Sieben Weisen* inschriftlich präsentiert. Nach Platons Zeugnis waren zumindest ihre Leitsprüche in der Vorhalle des delphischen Tempels ausgestellt.

Ein zeitlich nahes, geografisch aber sehr fernes Zeugnis verdeutlicht, wie die in Delphi aufgestellten Sprüche bis in die letzten Winkel der seit Alexanders gewaltig ausgedehnten griechischen Welt exportiert wurden. Es wurde in Ai Khanum entdeckt, einer infolge des Feldzuges von Alexander dem Großen von makedonischen Veteranen im damaligen Baktrien, im heutigen Afghanistan, gegründeten Stadt. In der Vorhalle eines Mausoleums für Kineas, den makedonischen Stadtgründer, wurde eine 28 cm hohe, 65 cm breite und 46 m dicke Basis entdeckt. Die ins beginnende 3. Jahrhundert v. Chr. datierbare Aufschrift<sup>83</sup> bietet auf der rechten Seite die letzten fünf *Sprüche der Sieben Weisen* in der Zusammenstellung des Sosiades.<sup>84</sup>

In der Kindheit werde anständig,  
in der Jugend beherrscht,  
im mittleren Alter gerecht,  
als alter Mann wohlberaten,  
am Lebensende unbeschwert.

Doch auch die übrigen, auf ca. 140 geschätzten Sprüche befanden sich auf einer fast verlorengegangenen Stele, die ursprünglich in diese Basis eingelassen war.

81 Johannes Stobaeus III 1, 173.

82 IG XII 3, Nr. 1020.

83 Robert 1968; Canali de Rossi 2004, 224–227 (Nr. 382–384).

84 Überliefert in Johannes Stobaios III 173.

Von ihrer linken unteren Ecke hat sich ein 15 x 15 x 14 cm umfassender Splitter erhalten. Er bietet die Reste der beiden Maximen »rühme alle« und »werde weisheitsliebend.« Aus ihrer Position lässt sich schließen, dass die Stele drei nebeneinander stehende Textkolumnen mit dem gesamten Spruchmaterial bot.

Auf der Basis selbst steht ein vierzeiliges Weihepigramm in elegischen Distichen. Darin rühmt sich Klearch, offenbar der bekannte Aristotelesschüler von Soloi,<sup>85</sup> dass er die *Sprüche der Sieben Weisen* in Delphi sorgfältig abgeschrieben habe:

Diese weisen Worte vergangener Männer sind,  
Sprüche berühmter Leute, im hehren Pythô (Delphi) geweiht.  
Von dort hat Klearch diese sorgfältig kopiert  
und in dem weitleuchtenden Bezirk des Kineas aufgestellt.

Um die Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert v. Chr. wurden demnach die in Delphi ausgestellten *Sprüche der Sieben Weisen* in der griechischen Welt verbreitet und an Stätten der Jugendziehung oder in Heiligtümern, die für die Identität der jeweiligen Stadt bedeutsam waren, aufgestellt. Diese Anbringung philosophischer Leitsätze an wichtigen öffentlichen Orten lässt sich in späteren Jahrhunderten, aus denen auf Mosaiken und Papyri erhaltene antike Zeugnisse für die *Sprüche der Sieben Weisen* stammen, nicht feststellen.<sup>86</sup>

Die inschriftliche Verbreitung ideologischen Gedankenguts über große Gebiete ist allerdings in anderem Zusammenhang im 3. Jahrhundert v. Chr. in Afghanistan und Indien zu beobachten. Der König Aśoka/Piodasses (Regierungszeit ca. 272–231 v. Chr.) ließ 14 mit seiner Bekehrung zum Buddhismus und den ergriffenen Maßnahmen zusammenhängende Edikte (Falk 2006), teilweise auch auf Griechisch übersetzt, in seinem bis Afghanistan reichenden Gebiet anbringen (Abb. 4).

85 Vgl. Merkelbach/Stauber 2005, 14f., über den mutmaßlichen Zweck von Klearchs Reise.

86 P. Univ. Athen, Nr. 2782, ed. Oikonomides 1980; Bouquiaux-Simon 1992; Pintaudi/Sijpesteijn 1993, Nr. 129–130; PSI II 120; P.Oxy; LXI 4099, hierzu Huys 1996. Vgl. zu all diesen Zeugnissen Maltomini 2004, zu PSI II 120 zusätzlich Messeri 2004 u. Funghi 2004. – In Baalbek wurde ein Mosaik des 3. Jahrhundert n. Chr. nicht nur mit bildlichen Darstellungen der *Sieben Weisen*, sondern auch mit dem Hauptspruch des abgebildeten Weisen geschmückt (Chébab/Mouterde 1961, 34–40; Abb. bei Engels 2010, 105). Doch sind solche philosophischen, nicht nur mit *Sprüchen der Sieben Weisen* versehene Mosaiken keine öffentlichen Darstellungen und werden bei Lassère (2005, 214–216) in den Zusammenhang von »inscriptions relatives à la vie privée« ein-geordnet.

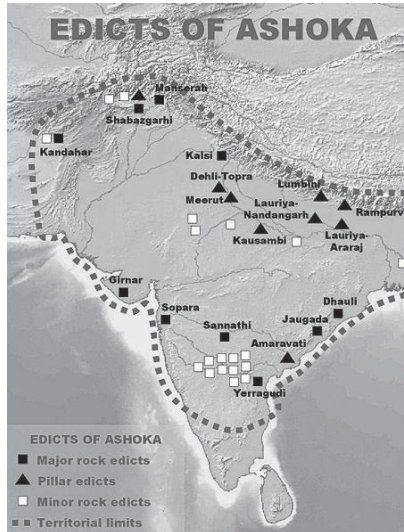


Abb. 4: Verteilung der Edikte des *Aśoka*  
 Aus: Avari 2007

Die griechische Fassung des – in der Sprache des Originals weitaus umfangreicheren<sup>87</sup> – zwölften und 13. Edikts wurde 1963 in den antiken Ruinen von Alexandria in Arachosia, dem heute afghanischen Kandahar, auf einem Kalksteinblock gefunden. Das Quader hat vermutlich einem Gebäude angehört, an welchem die gesamten Edikte *Aśoka*s angebracht waren.<sup>88</sup> Die Übersetzung der griechischen Fassung des zwölften Dekrets lautet:<sup>89</sup>

(Es sollen gebraucht werden) Frömmigkeit und Selbstbeherrschung bei allen Unterhaltungen. Am meisten selbstbeherrschend ist aber derjenige, der seine Zunge beherrscht. Und sie (die Buddhisten) sollen weder sich selbst loben noch den Nächsten tadeln; denn dies ist eitel und leer; und sie sollen lieber versuchen, den Nächsten zu loben und auf keinen Fall zu tadeln. Wenn sie so handeln, werden sie für sich selbst Gewinn haben und die Nächsten für sich gewinnen. Die aber, welche sich selbst loben, handeln zu ehrgeizig; denn in dem Wunsch, vor den anderen zu glänzen, schaden sie vielmehr sich selbst. Es ziemt sich, sich gegenseitig hochzuachten und gegenseitig voneinander Lehren anzunehmen. Wenn sie dies tun, wer-

87 Schneider (1978) bietet eine kritische Edition der 14 Edikte in der Originalsprache. Zu dem großen Abstand der griechischen Wiedergaben (ebd., 7, Anm. 1). Für den vorliegenden Zusammenhang von Interesse ist, dass das fünfte und sechste indische *Aśoka*-Dekret mit dem Wunsch abschließen, dass die Inschrift lange Bestand haben solle und die Nachfahren sie befolgen mögen.

88 Canali de Rossi 2004, 187; Merkelbach/Stauber 2005, 32f. (13. Edikt); vgl. Canali de Rossi, Nr. 292.

89 Übersetzung aus Merkelbach/Stauber 2005, 28.

den sie selbst viel klüger sein, indem sie einander gegenseitig mitteilen, was ein jeder (am besten) weiß. Und denen, die sich darum bemühen, soll man dies ohne Zögern sagen, damit sie stets fromm bleiben.

Die ins Griechische übersetzten Teile des 13. Edikts schildern Aśokas im achten Regierungsjahr erfolgten Übertritt zum Buddhismus und propagieren u. a. die Enthaltung von Fleisch. Für griechische Leser dieser Übersetzungen, deren Stil auf philosophisch gebildete Übersetzer hindeutet, wird die Enthaltung von Fleisch an pythagoreisches, aber auch platonisches<sup>90</sup> Denken gemahnt haben und ließ sich zudem aus den *Sprüchen der Sieben Weisen* ableiten.<sup>91</sup> Griechischer Ethik entspricht auch die Bekämpfung der Zügellosigkeit (ἀκρασία; *akrasía*),<sup>92</sup> und der gegenüber den Eltern verlangte Gehorsam hatte in den *Sprüchen der Sieben Weisen* durchaus seinen Platz.<sup>93</sup>

In einem weiteren Text, der sich nur griechisch und aramäisch als Felsinschrift an einem Berg am nördlichen Zufahrtsweg nach Kandahar erhalten hat,<sup>94</sup> schildert Aśoka den Erfolg seiner missionarischen Bemühungen. Aśokas konsequente Übernahme und Propagierung des bis dahin noch nicht stark verbreiteten Buddhismus hat tiefgreifende religiöse und kulturelle Folgen gezeitigt. Philosophie, Religion und Kult sind in seinen Dekreten kaum zu trennen. Auch dies ist uns aus der griechisch-römischen Mittelmeerwelt vertraut. Frömmigkeit (εὐσεβεία; *eusebeia*), galt in der Philosophie ja als Tugend und war Gegenstand monografischer Abhandlungen.

Nicht um moralische Anweisungen, sondern um die Propagierung von Kult-handlungen ging es im 1. Jahrhundert v. Chr. dem Vasallenkönig Antiochos I. von Kommagene (Regierung: 69–ca. 36 v. Chr.), der mit Monumenten und Inschriften in einer einzigartigen Weise von seiner Frömmigkeit kündete.<sup>95</sup> Der bedeutendste Ort ist die auf dem Gipfel des über 2 200 m hohen Berg Nemrud errichtete Kombination eines Heiligtum mit der Grabstätte des Königs. Sie befindet sich unter einer Aufschüttung von 150 m Durchmesser und 50 m Höhe und ist trotz mehrerer Sondagen bisher unentdeckt geblieben. Auf zwei gegen Osten und Westen ausgerichteten Terrassen wurden fünf Götterstatuen, unter ihnen Antiochos und die personifizierte Kommagene, aufgestellt und von Paaren von Löwen und Adlern flankiert.

90 Platon: Gesetze VI 782c.

91 *Sprüche der Sieben Weisen* bei Johannes Stobaeus III 1, 172 (126, 4 Hense): »Halte dich von Tötung fern«.

92 Ebd. (125, 8 Hense): »Herrsche über dich selbst«.

93 Ebd. (125, 5–6 Hense): »Achte die Eltern«.

94 Canali de Rossi 2004, Nr. 290; Merkelbach/Stauber 2005, 35.

95 Dittenberger 1903, 591–627; weiterhin Waldmann 1973. Mit epigrafischen Forschungen zu den Königsinschriften von Kommagene sind derzeit meine Kölner Kollegen Georg Petzl und Gregor Staab befasst.



Auf der Rückseite<sup>96</sup> dieser beiden östlichen und westlichen Statuensockel war in jeweils zehn Kolumnen derselbe Text angebracht.<sup>97</sup> Der König, heißt es, »zeichnete auf den geheiligten Thronbasen mit unantastbaren Buchstaben Werke seiner eigenen Huld für ewige Zeiten auf«,<sup>98</sup> wobei gleich zu Beginn die Frömmigkeit (εὐσεβεία; *eusebeia*) von allen Gütern als der dauerhafteste Besitz und höchste Genuss hingestellt wird. Ausführlich gibt die Inschrift über die kultischen und religiösen Vorleistungen und Beschlüsse des Königs Auskunft, bevor zu dem eigentlichen Text des Erlasses mit folgenden Worten übergeleitet wird:

Für den ewigen Bestand der Anordnungen, die zu bewahren für kluge Männer eine Sache der Frömmigkeit ist, nicht nur zu unserer Ehre sondern auch zum erhofften eigenen Glück eines jeden einzelnen, habe ich nach dem Willen der Götter ein heiliges Gesetz geweiht und es auf unantastbaren Stelen einschlagen lassen.<sup>99</sup>

Die erstrebte Dauerhaftigkeit hat sich bewahrheitet. In der Tat haben sich diese, wie auch weitere Königsinschriften an verschiedenen Orten seines einstigen Herrschaftsgebiets Kommagene erhalten, wenn auch der Königs Kult selbst bald nach dem Tod des Antiochos zum Erliegen gekommen sein muss (Abb. 5).

Die Königsinschriften von Kommagene sind zweifellos keine philosophischen Texte. Und die Frömmigkeit, die sie propagierten, wirkte nicht, wie bei Aśoka, auf eine Änderung der Lebensweise der Landesbewohner hin, sondern sollte mit einer einheitlichen Kultpraxis die zwischen Römern und Persern liegende Landschaft Kommagene als politische, den Herrschern untertane Region sichtbar machen. Bei allen Unterschieden sind dennoch gewisse Parallelen zu Aśokas Strategie erkennbar: die als Edikt vom Herrscher allen Bewohnern auch zu ihrem individuellen Nutzen verordnete Einhaltung von Gebräuchen, welche der Frömmigkeit dienen sollen, ihre Verbreitung durch ein die Region überziehendes Netz von Monumenten und Inschriften, und nicht zuletzt das Streben nach dauerhaftem Bestand des eigenen Werkes und des persönlichen Ruhmes.

Sicherlich lässt sich zwischen der systematischen Verbreitung der *Sprüche der Sieben Weisen*, den Edikten des Aśoka und den Königsinschriften von Kommagene keine Traditionslinie knüpfen. Diese vergleichbaren Elemente lassen vielmehr vermuten, dass in verschiedenen Zeiten, Gegenden und Kulturen ähnliche Bedürfnisse zu ebenfalls vergleichbaren publizistischen Strategien geführt haben.

96 Durch diese Anbringung lagen die Texte nicht im direkten Blickfeld der Besucher. Die Archivierung und dauerhafte Erhaltung scheint Antiochos wichtiger gewesen zu sein. Gleichwohl wird der Leser zweimal mit »wie/den du siehst« apostrophiert: Dittenberger 1903, Nr. 383, l. 46 u. 54.

97 Mit solchen Kolumnen wurde auch hier die Textdisposition in einer Buchrolle nachgeahmt; vgl. o. S. 228.

98 Dittenberger 1903, Nr. 383, l. 8–10.

99 Ebd., Nr. 383, l. 105–111.

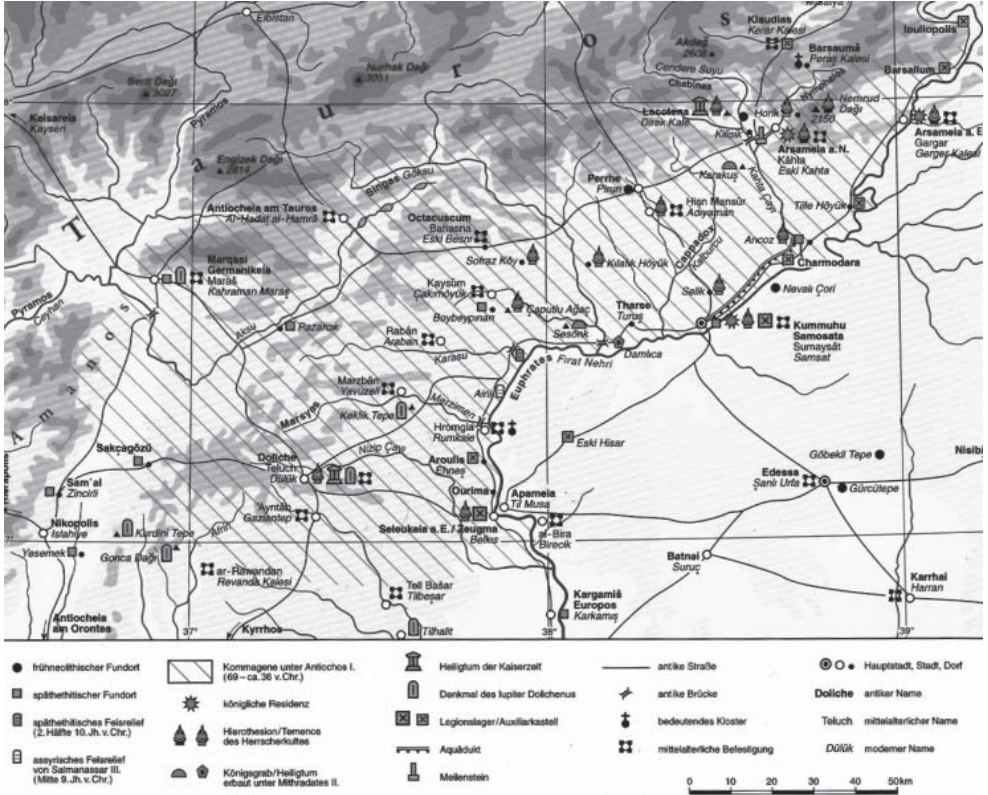


Abb. 5: Verteilung von Monumenten und Inschriften der kommagenischen Könige durch Hierothesien und Königsgräber (aus Wagner 2000, 12)

Eine Bestätigung dieser Annahme ergibt sich daraus, dass vergleichbare Verfahren in monumentalen buddhistischen Felsinschriften des 6. Jahrhunderts n. Chr. in Nordostchina begegnen.<sup>100</sup> Hauptanliegen war die dauerhafte Einschreibung der buddhistischen Lehre in eine sakrale Landschaft, einen weiteren<sup>101</sup> Anlass stellten aber heftige, wenn auch nur kurzzeitige Buddhistenverfolgungen von staatlicher Seite und damit verbundene Endzeit-Erwartungen dar.<sup>102</sup>

Ein zentrales Zeugnis ist die Beschriftung des Berges Tie, der nach dem Vorbild aufrecht stehender Inschriftenstelen zur größten<sup>103</sup> am Felshang aufliegenden kolossalen Stele Chinas umgestaltet worden ist. Der hierauf angebrachte Text aus dem *Großen Kompilationssutra* besteht aus 17 Vertikalzeilen mit 57 bis

100 Harrist 2008, 157–217; Ledderose 2009; Tsai/Wenzel 2009.

101 Keineswegs den alleinigen: Harrist 2008, 180.

102 Ledderose 1992, 22; 2009, 16; Harrist 2008, 177f.

103 51,70 m hoch, 14 m breit.

62 Zeichen. Mit dieser Größe übertrifft die Inschrift alle anderen bekannten Beispiele aus jener Gegend. Aufgrund ihrer Lage und Ausdehnung gibt es keine Position, aus der ein Leser die gesamte Inschrift, oder auch nur eine Längszeile davon hätte überblicken können.

Man könnte daran denken, dass die Inschrift überhaupt nicht zur Lektüre bestimmt sei,<sup>104</sup> sondern allein durch ihre gewaltige Größe wirken sollte. Ähnlich wie die überdimensionierten Buddhastatuen ließ diese eindrucksvolle Ausdehnung des buddhistischen Sutra in der Landschaft selbst den des Lesens unkundigen Besucher spüren, dass es sich hierbei um etwas sehr Bedeutendes handelte.<sup>105</sup> Allerdings sollte eine freigelassene vertikale Leerzeile zwischen der achten und neunten Zeile vermutlich die Begehung des Hanges zum Zweck der Lektüre ermöglichen.<sup>106</sup> Wer den Wortlaut erfassen wollte, musste an den Vertikalzeilen von oben herab entlanglaufen und dann, um die nächste Zeile zu lesen, den Hang wieder hinaufsteigen (Harrist 2008, 160). Zusammen mit der geistigen Bemühung um das Verständnis des keineswegs leicht verständlichen Sutra vollzog der Leser so auch körperliche Arbeit.

Wichtig sind die Stifter-Inschriften, die dieser »virtuellen Stele« beigefügt sind. Unter ihnen befindet sich eine auf den 23. September 579 datierte *Steinerne Hymne*.<sup>107</sup> Gerühmt werden vier Brüder, Leiter einer buddhistischen Laienvereinigung, die zur Vollendung der Monumentalstele ihr Familienvermögen freigiebig spendeten, so »wie man erfrorene Blätter wegfegt«. Als Anlass für die Anfertigung der Felsstele wird der korrupte Zustand der hiesigen Welt und die Erwartung eines Weltuntergangs bezeichnet. Die eigentliche Hymne kündigt dann von der Absicht der Stifter, »ein Banner für endlose Äonen aufzurichten«, indem man den heiligen Text eben nicht auf Seide und Bambus auftrug, sondern in Stein meißelte: »Bronze und Stein sind schwer zu zerstören, einem großen Berg anvertraut, bestehen [die Lehren] für immer.« Auf diese Weise wollten die Stifter die buddhistische Lehre vor ihrer Vernichtung be-

104 Die grundsätzlich (und nicht speziell im Hinblick auf den Berg Tie) formulierte Ansicht von Schopen (1997, 15, Anm. 5) und Teiser (1994, 161) wird von Harrist (2008, 209) im Falle des Berges Tie mit Hinweis auf die eine Begehung ermöglichende Leerzeile (s. das Folgende) zurückgewiesen. Vgl. hingegen ebd., 42f., seine Skepsis im Hinblick auf die viel früher, nach seiner Ansicht spätestens im 2. Jh. v. Chr. (nach anderen Sinologen allerdings erst im 1. Jahrhundert n. Chr.) abgefassten Rituale von Zhou (Zhouli), deren Lektüre ja eine weite (nicht etwa auf bestimmte religiöse Kreise beschränkte) Verbreitung der Lesefähigkeit in jener Zeit hätte voraussetzen müssen.

105 Harrist 2008, 215: »Even without knowledge of the cultures that produced them, a viewer of colossal monuments senses that in addition to whatever other meanings they were intended to convey, they, and the people who had them made, were *important*.«

106 Schlombs/Ledderose 2009, 56; zu der Leerzeile in einer vergleichbaren Felsinschrift am Berg Ge ebd., 66. Vgl. auch Harrist 2009, 175, zum Berg Tai.

107 Schlombs/Ledderose 2009, 61–63; deutsche u. englische Übersetzung des Textes ebd., 144–146.

wahren: »Nunmehr [verbrennt] das eingemeißelte Schriftwerk, selbst wenn es dem apokalyptischen Feuer begegnet, [nicht].« Ausdrücklich wird betont, dass die Texte auch der Nachwelt dienen sollen: »Bronze und Stein sind beständig, worauf dieses unvergängliche [Kapitel] gemeißelt wird. Wäre dieser Felsen nicht behauen, was könnten nachkommende Generationen betrachten?« Zudem weisen die inschriftlichen Texte darauf hin, dass der Berg Tie mit buddhistischen Steininschriften an anderen Bergen der Umgebung verknüpft und in eine heilige Landschaft einbettet war (Abb. 6; Harrist 2008, 190f.; Tsai/Wenzel 2009, 24). Zum Teil handelt es sich hierbei auch um die Beschriftung weiterer begehrter Felsflächen. Des Weiteren wurden aber Inschriften auf senkrechten Felswänden angebracht, vor die sich der Leser stellen konnte, so dass er den gesamten Text überblickte; der Meditation über diese buddhistischen Texte dienten bisweilen dafür geeignete Rückzugsorte in näherer Umgebung der Inschrift. Eine dritte Methode der Einschreibung buddhistischer Lehre in die Landschaft bestand in der Einrichtung von Pilgerwegen, an welchen ein kanonischer buddhistischer Text auf Einzelfelsen fragmentiert war, so dass der Pilger sich bei der Zurücklegung seines mühevollen Aufstiegs nach der Fortsetzung des Textes umschauen musste.<sup>108</sup> Man hat beobachtet, dass inhaltliche Abschnitte dieser zerteilten Texte bewusst mit der Topografie verknüpft waren (Abb. 7).<sup>109</sup>

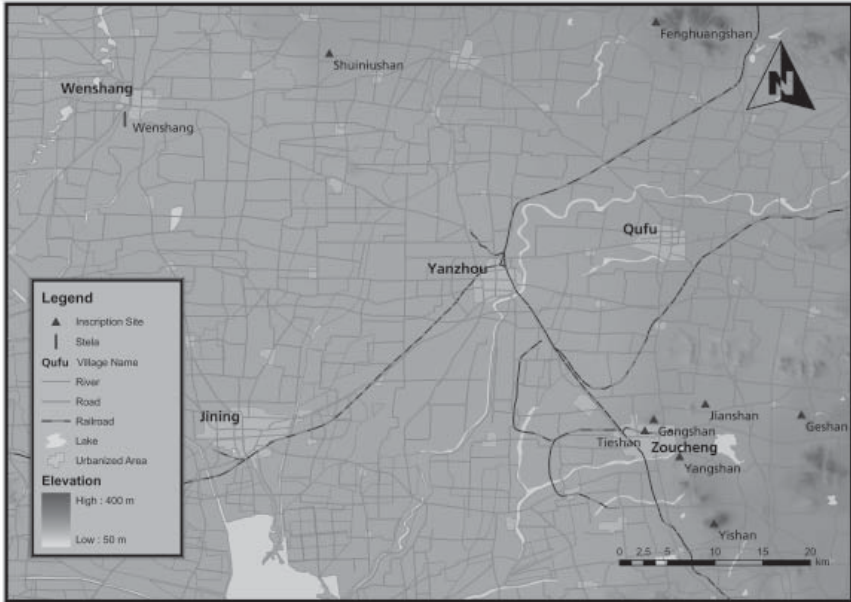
Auch die von den Buddhisten gewählte Landschaft war kein Zufall. Abgesehen davon, dass sich in dieser Gegend bereits Jahrhunderte zuvor ein ausgeprägter epigrafischer Habitus etabliert hatte,<sup>110</sup> ist die nahe an den von den Buddhisten genutzten Bergen gelegene Stadt Zoucheng von höchster Bedeutung. Im Jahre 219 v. Chr. ließ der erste Kaiser von China die erste datierte Steininschrift auf dem dortigen Berg Yi einmeißeln, um die zwei Jahre zuvor erreichte Reichseinheit zu feiern. Weitere sechs Stelen auf anderen Bergen folgten, um auf dem haltbarsten aller Materialien der Kunde von des Kaisers Werk, wie es heißt, auch noch nach 10 000 Jahren Bestand zu verleihen.<sup>111</sup> Seit über zwei Jahrtausenden ist daher Zoucheng die Stadt des Yi, des kaiserlichen Berges ersten Ranges. Indem die Buddhisten 564 den kaiserlichen Berg Yi, 575 den Berg

108 Zu den drei Typen von Inschriftenorten Tsai/Wenzel 2009, 25–29. Vgl. auch Harrist 2008, 189.

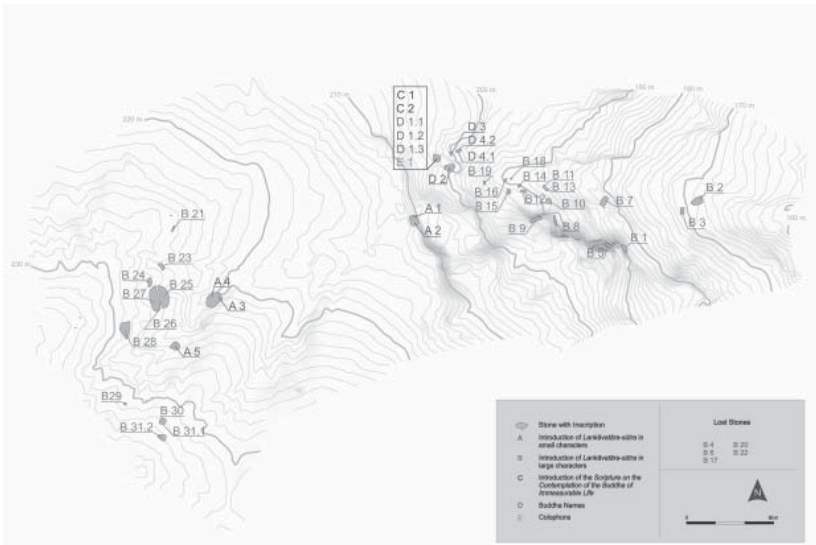
109 Tsai/Wenzel 2009, 29; Schlombs/Ledderose 2009, 68–73; ebd., 73: »Durch das Meißeln der heiligen Worte wird der Berg Gang im Sinne einer *translatio loci* in den im Sutra beschriebenen Berg transformiert und selbst zu einem Ort der Predigt.«

110 Harrist 2008, 49: »The majority of stone inscriptions from the Western Han [206 v. Chr.–9 n. Chr.; Zusatz auf Basis von Harrists Synopse, ebd., XII] and Wang Mang periods [...] were concentrated in eastern China, especially in the territory of modern Shandong, where, during the subsequent Eastern Han period (25–220 n. Chr.), more writing on stone was produced than in any other part of China.«

111 Harrist 2008, 45; ebd., 191 Hinweis auf einen Bezug der Stifterinschrift am Berg Tie auf jene historischen Inschriften; Ledderose 2009, 18.



*Abb. 6: Karte der sechs Berge von Zoucheng (Schlombs/Ledderose 2009)  
Hergestellt von Konrad Berner*



*Abb. 7: Karte des Pilgerweges am Gangshan (Schlombs/Ledderose 2009, fig. 9)  
Hergestellt von Konrad Berner*

Jian, 579 den Berg Tie und 580 die Berge Gang und Ge mit ihren Lehren beschrieben, verwandelten sie diese bedeutsame Gegend in eine sakrale Landschaft ihrer Religion (Tsai/Wenzel 2009, 24).

Als ein wichtiges Motiv für die Anfertigung dieser Monumente wird in den Inschriften die Dauerhaftigkeit des Materials hervorgehoben.<sup>112</sup> Sie war bereits ein Grund dafür gewesen, dass 175–183 n. Chr. die klassischen konfuzianischen Texte in Stein gemeißelt wurden, um vor Textkorruptelen bewahrt zu werden. Nach Kollation verschiedener Textversionen wurden die Inschriften mit mehr als zwei Millionen Zeichen in der Universität der damaligen Hauptstadt Luoyang aufgestellt und erregten höchstes Aufsehen (Harrist 2008, 233; Ledderose 2009, 18). Im Jahr 536 n. Chr. wurden diese »Xinping Steinklassiker« in das unweit von Zoucheng gelegene Yecheng verbracht (Harrist 2008, 167), und geringe Reste haben sich bis heute erhalten. Weit weniger<sup>113</sup> hat die Zeit den auf Fels eingemeißelten religiösen Schriften des 6. Jahrhunderts anhaben können.<sup>114</sup> Zudem hat sich das mit den Felsinschriften verwirklichte Morphom der Prägung einer Naturlandschaft durch die Schrift in den nachfolgenden Jahrhunderten zu einem wichtigen Charakterzug der chinesischen Kultur entwickelt.<sup>115</sup> Zugleich waren jene »Xinping Steinklassiker« auch das erste Beispiel eines systematischen Gebrauchs von Stelengruppen<sup>116</sup> für die Zurschaustellung ganzer Textkorpora.<sup>117</sup> Diese Form einer epigrafischen Sicherung von Wissens- und Gesellschaftsordnung hat sich in China über mehr als ein Jahrtausend bis in die Neuzeit in der Einrichtung ganzer Stelenwälder fortgesetzt, welche zum Teil auch literarische Texte zur Schau stellen.

- 112 Der Gedanke an den dauerhaften Bestand ist geradezu ein Topos im Zusammenhang mit der inschriftlichen Anbringung buddhistischer Texte, Beispiele bei Harrist 2008, 167 u. 179, der allerdings (ebd., 181f.) darauf hinweist, dass dieselbe Erwägung auch auf vielen nichtbuddhistischen Inschriften erscheint.
- 113 Harrist (2008, 97) zitiert eine Beschreibung des desolaten Zustands der Steinklassiker in Zhoucheng im Jahre 505 n. Chr.
- 114 Ein halbes Jahrhundert vor der buddhistischen Unternehmung datieren – freilich kurze, und keine heiligen Texte wiedergebende – daoistische Felsinschriften in Shandong, die den Buddhisten die Anregung zur Nutzung des dauerhaften gewachsenen Fels geliefert haben werden: Ledderose 2009, 18. Vorläufer, ebenfalls aus dem 6. Jahrhundert n. Chr., für die Einmeißelung buddhistischer Sutren in gewachsenen Stein verzeichnet Harrist 2008, 167f.
- 115 Vgl. Harrist 2008, 17f. u. 24, mit wichtigen Hinweisen auf die weitaus selteneren außerchinesischen Beispiele in Anm. 26.
- 116 Zum Aufkommen und der raschen Verbreitung von Stelen als inschriftliches Medium in der chinesischen Kultur vgl. ebd., 60–63.
- 117 Ein Sonderfall sind die rund 15 000 vom Beginn des 7. Jh. n. Chr. bis 1180 n. Chr. im Wolkenheimkloster (Yunjusi) mit den Werken des buddhistischen Kanon beschriebenen Steinplatten, da sie allein der Archivierung dienten und daher unterirdisch bzw. in Felskammern eingelagert wurden, um den erwarteten Weltuntergang zu überstehen: Ledderose 1992; Harrist 2008, 181.

## 5. Schlussbemerkung

Keines der im letzten Abschnitt genannten Beispiele der Niederschrift von Lebensregeln und religiösen Einsichten auf Stein oder Fels hat auf Diogenes von Oinoanda gewirkt. Dennoch kann die vergleichende Betrachtung dieser isoliert voneinander geübten Strategien einer schriftlichen Konkretisierung von philosophischem bzw. religiösem Gedankengut auf Stein nicht, oder fast nicht, zum Ausdruck gebrachte weitere Motive für die Anbringung der Inschrift des Diogenes erhellen. Ich denke zum einen an die unerhörte Monumentalität der Tie-Stele und zum anderen an das Streben nach Verewigung, das ja in der überwiegenden Zahl der im letzten Abschnitt präsentierten Inschriften von philosophischen bzw. religiösen Lebensanweisungen ausdrücklich erscheint bzw. spürbar wirkt.

In den bislang gefundenen Teilen der Inschrift des Diogenes werden diese Motive nicht genannt. Diogenes tut nur kund, dass seine Inschrift auch für künftige Generationen bestimmt ist.<sup>118</sup> Dennoch könnte er, wie der Vergleich mit den zuletzt angeführten, unabhängig voneinander sich an vielen Orten entfaltenden Phänomen nahelegt, zugleich auch andere Ziele vor Augen gehabt haben, die in seiner Inschrift verschwiegen werden oder bisher noch nicht aufgetaucht sind.

Der schiere Umfang seine Inschrift wird selbst Lykier, die bereits an vergleichbare Phänomene gewohnt waren, beeindruckt haben. Auch auf diejenigen, die die Inschrift nicht lasen,<sup>119</sup> hat die Halle sicherlich ihre Wirkung nicht verfehlt. Zudem errang Diogenes selbst, der als Epikureer vom gleichzeitigen Tod der Seele mit dem Leib überzeugt war, mit der dauerhaften Anbringung seiner Schriften eine bis heute nicht völlig aufgehobene Weiterexistenz über seinen Tod hinaus.<sup>120</sup> Und schon zu seinen Lebzeiten gab seine Inschrift der Stoa und ihrer städtischen Umgebung eine eigene Prägung. Vielleicht ist es ihm so gelungen, dieser Örtlichkeit eine neue Bedeutung zu verleihen und sie in eine Stätte des philosophischen Nachdenkens und Argumentierens umzu-

118 Diog., fr. 3 V. 4–8 (Übersetzung o. S. 226).

119 Frischer (1982) hat übrigens die extreme Ansicht vertreten, dass der frühe Epikureismus seine Zöglinge nicht durch Schriften, sondern in der Hauptsache durch gezielt positionierte visuelle Darstellungen von Epikur und den anderen Gründungsvätern der Schule rekrutiert hätte. Wenn er über die durch Martin Ferguson Smith erheblich angewachsenen Erkenntnisse über die Diogenesstoa bereits in vollem Maße hätte verfügen können, hätte diese epikureische Inschriftenstoa seine Thesen vermutlich modifiziert.

120 Dass der Epikureer sich trotz der Sterblichkeit von Leib und Seele Gedanken um sein Nachleben macht, mutet paradox an und hat dennoch eine gewisse Entsprechung in dem Streben der chinesischen buddhistischen Mönche, welche die Sutren über den erwarteten Weltenuntergang hinaus lesbar machen wollten.

gestalten. Zu einem mit den buddhistischen Felsinschriften oder den Xiping-Klassikern vergleichbarem Morphom einer Konkretisierung von Wissen hat sich seine Inschrift allerdings nicht entwickelt.

### Literaturverzeichnis

- Angeli, Anna (1988): *Agli amici di Scuola* (PHerc. 1005). Edizione, traduzione e commento. Napoli 1988.
- Avari, Burjor (2007): *India. The ancient past. A history of the Indian sub-continent from c. 7000 BC to AD 1200*. London u. a. 2007.
- Bosch, Emin (1967): *Quellen zur Geschichte der Stadt Ankara im Altertum*. Ankara 1967.
- Bouquiaux-Simon, Odette (1992): *Additamenta pour une anthologie mutilée* (P. Berol. Inv. 21312 + P. Schubart 27). In: *Proceedings of the XIX<sup>th</sup> International Congress of Papyrology 1989*. Cairo 1992, 461–480.
- Chéhab, Maurice/Mouterde, René (1958/59): *Mosaïques du Liban = Bulletin du Musée de Beyrouth* 14 (1958/59).
- Clay, Diskin (1989): *A Lost Epicurean Community*. In: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30 (1989), 313–335.
- Berling Leif G. (1993): *Das Iason-Monument von Kyaneai*. In: Frank Kolb (Hg.): *Lykische Studien I. Die Siedlungskammer von Kyaneai*. Bonn 1993, 25–37.
- Blanchard-Lemee, Michele/Blanchard, Alain (1993): *Épicure dans une anthologie sur mosaïque à Autun: Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*. Paris 1993, 969–984.
- Canali de Rossi, Filippo (2004): *Iscrizioni dello estremo oriente Greco*. Bonn 2004.
- Canto de Gregorio, Alicia (1985): *La epigrafía romana de Itálica*. Madrid 1985.
- Coulton, John J. (1983): *The Buildings of Oenoanda*. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society, New series* 29 (1983), 1–20.
- Coulton, John J./Milner, Nicholas P./Reyes, A. T. (1989): *Balboursa Survey. Onesimos and Meleager, Part II*. In: *Anatolian Studies* 39 (1989), 41–62.
- /Hall Allan S. (1996): *The mausoleum of Licinnia Flavilla and Flavianus Diogenes of Oinoanda. Epigraphy and architecture*. In: *Anatolian Studies* 46 (1996), III–144.
- Dittenberger, Wilhelm (1903): *Orientalis Graeci Inscriptiones Selectae I*. Leipzig 1903.
- (1917): *Sylloge Inscriptionum Graecarum II*. Leipzig 1917.
- Dorandi, Tiziano (2004): *Aspetti della trasizione gnomologica epicurea*. In: M. Serena Funghi (Hg.): *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico II*. Firenze 2004, 271–288.
- Engels, Johannes (2010): *Die sieben Weisen. Leben, Lehren und Legenden*. München 2010.
- Falk, Harry (2006): *Asókan Sites and Artefacts. A source-book with bibliography*. Mainz 2006.



- Ferguson, John (1990): *Epicureanism and the Roman Empire*. Berlin/New York 1990, 2257–2327.
- Frischer, Bernard (1982): *The Sculpted Word. Epicureanism and Philosophical Recruitment in Ancient Greece*. Berkeley u. a. 1982.
- Funghi, M. Serena (2004): Su alcuni testimoni di chreiai di Diogene e di Detti dei Sette Sapienti. In: Dies. (Hg.): *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico II*. Firenze 2004, 369–401.
- Gärtringen, Hiller von (1906): *Inschriften von Priene*. Hg. unter Mittwirkung v. C. Friedrich, H. von Protz, H. Schrader, Th. Wiegand u. H. Winnefeld. Berlin 1906.
- Gercke, Alfred (1885): *Chrysippea*. In: *Jahrbücher für classische Philologie. Supplementbd.* 14. Leipzig 1885, 689–779.
- González, Julian (1986): *The Lex Irnitana. A New Copy of the Flavian Municipal Laws*. In: *Journal of Roman Studies* 76 (1986), 147–243.
- Grilli, Alberto (2005): Sul nuovo Diogene di Enoanda. In: *Cronache Ercolanesi* 35 (2005), 195–200.
- Haensch, Rudolf (2009): Die Städte des griechischen Ostens. In: Ders. (Hg.): *Selbstdarstellung und Kommunikation. Die Veröffentlichung staatlicher Urkunden auf Stein und Bronze in der Römischen Welt*. München 2009, 173–187.
- Hammerstaedt, Jürgen (2006): Zum Text der epikureischen Inschrift des Diogenes von Oinoanda. In: *Epigraphica Anatolica* 39 (2006), 1–48.
- /Smith, Martin (2008): *Diogenes of Oinoanda. The discoveries of 2008 (NF 142–167)*. In: *Epigraphica Anatolica* 41 (2008), 1–37.
- (2009): *Diogenes of Oinoanda. The discoveries of 2009 (NF 167–181)*. In: *Epigraphica Anatolica* 42 (2009), 1–38.
- Harrist, Robert E. jr. (2006): *The Landscape of Words. Stone inscriptions from Early and Medieval China*. Seattle/London 2006.
- D'Hautcourt, Alexis (2002): Rezension von Kokkinia (2000). In: *Bryn Mawr Classical Review* 09.06.2000
- Hesberg, Henner von (2009): Archäologische Charakteristika der Inschriftenträger staatlicher Urkunden. In: R. Haensch (Hg.): *Selbstdarstellung und Kommunikation. Die Veröffentlichung staatlicher Urkunden auf Stein und Bronze in der Römischen Welt*. München 2009, 19–56.
- Hinard, François/Dumont, Jean Christian (2003): *Libitina. Pompes funèbres et supplices en Campanie à l'époque d'Auguste. Édition, traduction et commentaire de la Lex Libitinae Puteolana*. Paris 2003.
- Hopfner, Theodor (1935): Art. »Mysterien«. In: *Pauly/Wissowa Bd. XVI* (1935), 1210–1350.
- Huys, Marc (1996): P. Oxy. 61.4099. A combination of Mythographic Lists with Sentences of the Seven Wise Men. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 113 (1996), 205–212.
- Klaffenbach, Günther (1957): *Griechische Epigraphik. Studienhefte zur Altertumswissenschaft* 6. Göttingen 1957.
- Kokkinia, Christina (2000): *Die Opramoas–Inschrift von Rhodiapolis, Euergetismus und soziale Elite in Lykien*. Bonn 2000.
- Lassère, Jean-Marie (2005): *Manuel d'épigraphie romaine*. 2 Bde. Paris 2005.
- Lattimore, Richmond (1962): *Themes in Greek and Roman Epitaphs*. Urbana 1962.
- Ledderose, Lothar (1992): Ein Programm für den Weltuntergang. Die steinerne Bibliothek eines Klosters bei Peking. In: *Heidelberger Jahrbücher* 36 (1992), 15–33.

- (2009): *Buddhistische Kunst in China 550–600*. In: Adele Schlombs u. a.: *Das Herz der Erleuchtung / The Heart of Enlightenment. Buddhistische Kunst in China 550–600 / Buddhist Art in China 550–600*. Kat. Köln 2009, 14–18.
- Ling, Roger (1981): *Building Mk 1 at Oenoanda*. With Appendix by Alan Hall. In: *Anatolian Studies* 31 (1981), 31–53.
- MacMullen, Ramsay (1981): *Paganism in the Roman Empire*. New Haven (1981).
- Maltomini, Francesca (2004): *Sulla trasmissione dei detti dei sette sapienti*. In: Serena Maria Funghi (Hg.): *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico II*. Firenze 2004, 1–24.
- Merkelbach, Reinhold/Stauber, Josef (2002): *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*. Bd. 4. Die Südküste Kleinasien, Syrien und Palästina. München/Leipzig 2002.
- (2005): *Jenseits des Euphrat. Griechische Inschriften*. Leipzig 2005.
- Messeri, Gabriella (2004): *Osservazioni su alcuni gnomologi papiracei*. In: Serena Maria Funghi (Hg.): *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico II*. Firenze 2004, 339–368.
- Neumann, Rudolf (1979): *Der Zeustempel von Aizanoi*. Berlin 1979.
- Oikonomides, A. N. (1980): *The Lost Delphic Inscription with the Commandments of the Seven and P.Univ. Athen 2782*. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 37 (1980), 179–183.
- Paton, William Roger/Hicks, Edward Lee (1891): *Inscriptions of Cos*. Oxford 1891.
- Peek, Werner (1955): *Griechische Versinschriften*. Berlin 1955.
- Petersen, Eugen Adolf Hermann/Luschan, Felix von (1889): *Reisen in Lykien, Milyas und Kibyratien II*. Wien 1889.
- Piganiol, André (1962): *Les documents cadastraux de la colonie romaine d'Orange*. Paris 1962.
- Pintaudi, Rosario/Sijpesteijn, Pieter Johannes (1993): *Ostraca Greci da Narmouthis (OGN I)*. Pisa 1993.
- Posamentir, Richard/Wörrle, Michael (2006): *Der Zeustempel von Aizanoi, ein Großbau flavischer Zeit*. In: *Istabulungen* 56 (2006), 227–246.
- Reynolds, David West (1996): *Forma Urbis Romae. The Severan Marble Plan and the Urban Form of Ancient Rome*. PhD Diss., University of Michigan 1996.
- Robert, Louis (1968): *De Delphe à l'Oxus. Inscriptions grecques nouvelles de la Bactriane*. In: *Comptes rendus à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*. Paris 1968, 416–457 [auch: *Opera Minora Selecta V*. Paris 1989, 510–550].
- Schede, Martin (1936): *Die Inschriften des Tempels*. In: Daniel Krenker/Ders.: *Der Tempel in Ankara*. Berlin 1936, 51–59.
- Schlombs, Adele u. a. (2009): *Das Herz der Erleuchtung / The Heart of Enlightenment. Buddhistische Kunst in China 550–600 / Buddhist Art in China 550–600*. Kat. Köln 2009.
- Schneider, Ulrich (1978): *Die Großen Felsen-Edikte Aśokas. Kritische Ausgabe, Übersetzung und Analyse der Texte*. Wiesbaden 1978.
- Schopen, Gregory (1997): *Bones, Stones, and Buddhist Monks. Collected Papers on the Archaeology, Epigraphy, and Texts from Monastic Buddhism in India*. Honolulu 1997.
- Schultz, F. (1866): *Die Sprüche der delphischen Säule*. In: *Philologus* 24 (1866), 193–226.

- Schwertheim, Elmar (1983): Die Inschriften von Kyzikos und Umgebung, Teil. II. Miletupolis. Inschriften und Denkmäler. Bonn 1983.
- Segre, Mario (1993): Iscrizioni di Cos. Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente, 6. Rom 1993.
- Smith, Martin (1993): Diogenes of Oinoanda. The Epicurean Inscription edited with Introduction, Translation and Notes. Napoli 1993.
- (1996): The Philosophical Inscription of Diogenes of Oinoanda with 217 figures on 64 plates. Wien 1996.
  - (2000): The Introduction to Diogenes of Oinoanda's Physics, In: *Classical Quarterly* 50 (2000), 238–246.
  - (2003): Supplement to Diogenes of Oinoanda. The Epicurean Inscription. Napoli 2003.
  - (2004): In praise of the simple life. A new fragment of Diogenes of Oinoanda. In: *Anatolian Studies* 54 (2004), 35–46.
  - /Hammerstaedt, Jürgen (2007): The inscription of Diogenes of Oenoanda. New investigations and discoveries (NF 137–151). In: *Epigraphica Anatolica* 40 (2007), 1–11.
- Snell, Bruno (1952): *Leben und Meinungen der Sieben Weisen. Griechische und lateinische Quellen.* München 1952.
- Teiser, Stephenf. (1994): *The Scripture of the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism.* Honolulu 1994.
- Tod, Marcus Niebur (1957): Sidelights on Greek philosophers. In: *Journal of Hellenic Studies* 77 (1997), 132–141.
- Tsai, Suey-Ling/Wenzel, Claudia (2009): Die Steinschriften der sechs Berge von Zoucheng. In: Adele Schlombs u. a.: *Das Herz der Erleuchtung / The Heart of Enlightenment. Buddhistische Kunst in China 550–600 / Buddhist Art in China 550–600.* Kat. Köln 2009, 24–31.
- Tziatzi-Papagianni, Maria (1994): *Die Sprüche der Sieben Weisen. Zwei byzantinische Sammlungen.* Stuttgart u. a. 1994.
- Usener, Hermann (1892): Epikureische Schriften auf Stein. In: *Rheinisches Museum* 47 (1892), 414–456.
- Wagner, Jörg (Hg.; 2000): *Gottkönige am Euphrat. Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene.* Mainz 2000.
- Waldmann, Helmut (1973): *Die kommagenischen Kultreformen unter König Mithradates I. Kallinikos und seinem Sohne Antiochos I.* Leiden 1973.
- Willets, Ronald F. (1967): *The Law Code of Gortyn.* Berlin 1967.
- Wörrle, Michael (1988): *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien. Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda.* München 1988.
- (1991): Epigraphische Forschungen zur Geschichte Lykiens IV. In: *Chiron* 21 (1991), 203–239.



Jennifer von Schwerin

## Space-Time and Maya Temple Design The Dynamic of an Architected Cosmogram

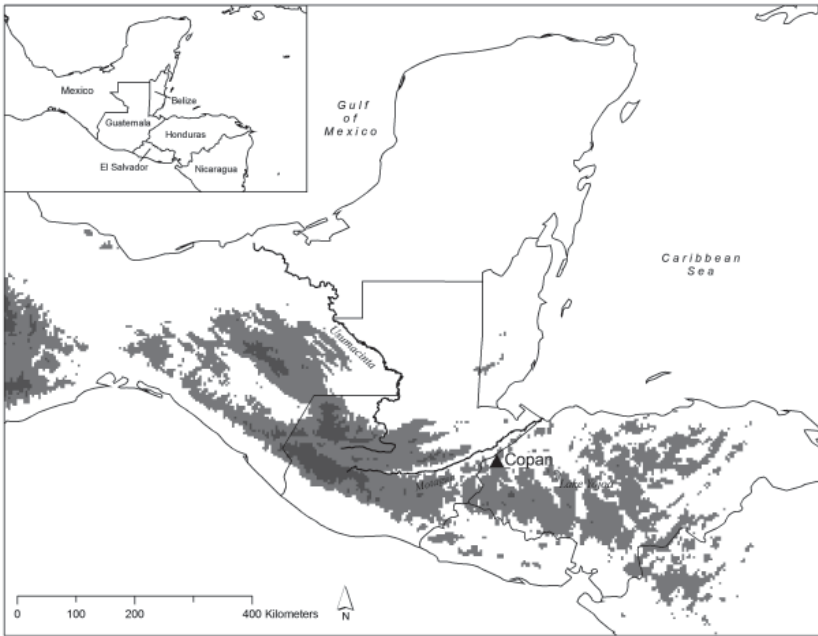
### Introduction<sup>1</sup>

Around the world, people have used architecture to express their cultural understandings of time and space. This is apparent in sacred architecture such as the Christian cathedral, which – although the details of individual churches vary in time and space – generally has remained constant over the millennia in its basilica form with nave, crossing, apse, and East-West alignment. These structures express *historical* time through their location on the landscape by engaging in architectural dialogue with the cultural and architectural histories buried under the cathedrals and in the surrounding city. Moreover, by virtue of their immobility, the buildings acquire layers of temporal meaning, through renovation, destruction, burials, and dedicatory markers. The cathedrals also embody *cosmic* time – in their East-West alignment to the sun, and in the sun dials and clocks that are placed upon their walls. And finally, religious or *mythic* time is expressed in the narrative sculptural programs and texts on their walls that refer to the beginning and end of time and the cycles of the religious calendar that require ritual observances throughout the year. During mass in the interior space, worshippers occupy a place almost outside of time as they contemplate the beginning and end of time and their place within it. Through this example we see that sacred architecture can embody cultural understandings of time and space, and different groups of people use the spaces to perform and re-affirm narratives about the past, present, and future.

Similarly, peoples in the ancient Americas used temple complexes to manifest their knowledge about time and space and for ritual performances that marked the passage of time and asserted social identity. For example, both North American Indians and the Maya of Central America aligned their temples to

1 This paper presents the preliminary results of a research project begun while I was a Fellow at the *Internationales Kolleg Morphomata* at the University of Cologne from October 2009 to September 2010. I thank Dietrich Boschung and Günter Blamberger for their support of interdisciplinary research in the humanities and for their invitation to join the Institute for the year. Discussions with them, Martin Roussel, and the other institute staff and fellows have helped me significantly to frame and focus this project. I also thank Nikolai Grube, Thierry Greub, Alan Shapiro, and Corinna Wessels-Mevissen for their collegiality and support.

the movements of the sun, and the Inka elite laid a symbolic ritual calendar – the *ceque* system – across the physical and social landscape of the city of Cuzco. These structures are particularly interesting because they were built by civilizations that developed over 10 000 years completely apart from contact with Europe, Asia, or Africa. Therefore they provide us with the opportunity to learn about a non-European perspective of the place of humans in space and time. What is less understood is how and why these systems changed over time. How to trace these changes and determine the reasons for the changes are the problems this paper addresses.



*Fig. 1: Location of the Kingdom of Copan within the Maya realm  
Map by Heather Richards-Rissetto*

In this paper I propose that it is helpful to consider a reoccurring architectural manifestation of cultural knowledge about time and space as a morpheme. I take as a case study the cosmogram found in Maya temple architecture of ancient Mesoamerica. By employing Boschung and Blamberger's concept of the Morphome (Blamberger/Boschung 2010, 9–14) and George Kubler's concepts of the Prime Object, Signal, and Sequence (Kubler 1962), this paper offers insight into Maya temples as both repositories of cultural knowledge, and as artistic creations located within a culturally and historically-specific design tradition. I begin by presenting the theoretical basis of my argument, and then

survey what is known about the Maya concept of time and how the ancient Maya expressed this knowledge in their temple designs over 1000 years. I then identify a sequence of Maya temples as a morphome of space-time. In order to relate changes in the morphome as it appears in temple design to processes of cultural change, I focus on Maya temples at the UNESCO World Heritage Site of Copan, Honduras, located on the southern frontier of the Maya world (fig. 1). Here I show how one 8<sup>th</sup>-century royal temple was a significant artistic event within a 300-year sequence of similar expressions of the morphome. I view changes in the appearance of the morphome as solutions to problems – examining how this one temple’s forms solved specific artistic-technical and socio-political problems at Copan. The paper concludes by discussing the morphome’s origins, dynamics, and mediality, and how this case study contributes to morphome theory and understandings of the processes of cultural change.

### The morphome and the signal

If temples are repositories of cultural knowledge and embody changing cultural ideas of space and time, what methods can we use to determine how this happens? As an art historian, I am interested in continuity and change in ancient Maya architecture as it is the best-preserved, indigenous architectural tradition of the ancient Americas, and lasted for almost 2000 years (600 B. C.–A. D. 1521). Maya masonry architecture – much like the medieval architecture of Europe – was built with advanced geometrical knowledge and bore complex façade sculpture programs.

In the 1970s scholars mapped out a system of regional styles of Maya architecture that still dominates research today. One Mexican architect attempted to work out a formal-chronological sequence of these styles using both archaeological data (stratigraphy, C-14, ceramics) and formal change (Gendrop 1983). His study centers on changes over space and time in architectural styles that appeared in the Yucatan Peninsula between A. D. 600 and 1000. One chapter focuses on a pan-Maya architectural form – »dragon-mouth« buildings – in which the main door represents the mouth of a serpent, a visual metaphor for a cave within a sacred mountain (fig. 2). He identifies what he calls »variations« on this »theme« and evaluates these aesthetically, highlighting structures that are more eloquent, or monumental, or have refined proportions. But he was unable to identify reasons for changes in this theme, except to suggest that because Maya artists were working within a strict genre, they took every opportunity to be creative. Thirty years later—thanks to advances in hieroglyphic decipherment and archaeometry – it now is possible to take a historical approach to analyze the »whys« behind variation in temple design. We can now place

these stylistic changes in a socio-historical context – specific down to decades and years. Art historians now can write social histories of Maya temple architecture that focus on the agendas of particular royal patrons and the reasons for changes in architectural design (e. g. von Schwerin 2011).



*Fig. 2: Structure II, Chicanná, Mexico  
View of the serpent mouth doorway (photo by author)*

The concept of morphome as developed by scholars at the *Morphomata* Institute at the University of Cologne has been particularly helpful to me as it offers a method to examine the relationship between changes in architectural design and cultural change. It focuses on the comparison of specific cultural figurations – or ›morphomes‹. According to Boschung and Blamberger (2010, 7), a morphome is a cultural figuration that manifests an aspect of »cultural knowledge in a sensorially perceptible form, the character of which is largely constant, while its content is potentially mutable.« It continually reappears through time and space in a dynamic process in a range of media. The form continues relatively the same – although some details may emerge and others may disappear – in a recognizable pattern. Boschung and Blamberger propose to analyze the processes of cultural change by examining the persistence of morphomes as well as their fading away or their return.

This morphome theory is similar to the theory of things put forth by the American art historian George Kubler in *Shape of Time: Remarks on the History*



of *Things* (1962).<sup>2</sup> He suggests that historians analyze forms in a sequence – forms that appear in a historical network of gradually altered repetitions of the same trait. According to Kubler, a particular trait appears first in a »Prime Object« – a work of art that is the residue of an event, as well as a solution to a particular problem. This Prime Object emits a signal which is carried by matter that is arranged in a pattern still sensible today, and the Prime Object inspires other makers to repeat or improve its solution in a sequence of substantial events. There may be more than one Prime Object in a sequence if it affects the form of the signal. Finally, he points out that the chain of solutions itself discloses the problem (*ibid.*, 33–38).

Kubler's »signal« is Boschung and Blamberger's »morphome« in that they both are identified by a repeated pattern. While Boschung and Blamberger's contribution is to focus on the origin, dynamics, and mediality of the morphome, the contribution of Kubler's sequence method is to consider the morphome's changes in appearance as solutions to a particular problem. Both of these approaches are helpful in thinking about the Maya temple as a figuration of the Maya concept of space-time, and how changes in temple design over the centuries might be related to cultural change. But first I will sketch briefly what is known about the Maya concept of time.

### The concept of time in Maya culture

What the pre-Hispanic Maya thought about time is as difficult to summarize as the history of European concepts of time, for these changed over the millennia – one example being the Copernican revolution in the 16<sup>th</sup> century. Ancient Maya civilization spanned over two millennia (600 B. C.–A. D. 1521) with over 60 kingdoms that rose and fell at different times. The society was composed of royalty, priests, warriors, farmers, and artisans. They built roads kilometers long, and reservoirs that held water for cities of 200 000 people. In addition to five-story palaces and temples thirty meters high, rulers also commissioned stone reliefs with inscribed texts, ceramics, textiles, and jewelry for elaborate costumes. They had a logo-syllabic writing system, advanced knowledge of geometry, and they were the only New World people to develop the concept of zero and to predict lunar eclipses. With the arrival of the Spaniards, much of this knowledge disappeared with the population that was killed

2 On May 7–9, 2010, a conference on Kubler's contributions to art history took place at the University of Cologne; titled: *Die Entgrenzung der Kunstgeschichte: Eine Revision von George Kublers Schrift »The Shape of Time«*. It was hosted by the Department of Art History at the University of Cologne and the Academy of Media Arts Cologne. This conference indicates the new interest among German art historians in Kubler's theories.

through violence or disease. However these native civilizations have not died out. Maya peoples are living all over the world today, and have reinvented their cultures, mixing them with European and Asian traditions to form new synthetic cultures that retain some of the ancient traditions. To understand ancient Maya concepts of time, we also must take their living relatives into account.<sup>3</sup>

Therefore, the evidence for ancient Maya culture and architecture can be divided in three categories:

1. Material culture (e. g. architecture, monuments, and vases);
2. Texts:
  - a. those written before the encounter with the Spaniards in the 16<sup>th</sup>-century. These include the four remaining Maya codices and inscriptions on monuments, vases, and other objects.
  - b. post-encounter accounts native attempts to preserve traditions, Spanish missionaries; and
3. Ethnographies of modern Maya peoples.

Perhaps the easiest concepts of time to begin with are those based on observable nature and shared by many world cultures. For the Maya these include:

1. the season – most of the Maya region experiences two seasons: summer/winter or wet/dry;
2. calendars based on cyclical movements of the sun, moon, and planets; and
3. a zodiac cycle made of 13 constellations, beginning on the spring equinox.

These concepts are evident in both inscribed dates and texts, as well as in Maya sculpture and murals that depict deities who personify the seasons (e. g. *Chac* – the rain god), the planets (Venus particularly), and the zodiac.<sup>4</sup> The Maya were particularly advanced among New World cultures in their astronomical observations, and astronomer-priests calculated movements of the sun, moon, and planets centuries in advance.

In contrast to concepts of time that were structured by nature, Maya cultural concepts of time are harder to identify. The pre-Hispanic Maya texts and inscriptions largely are silent when it comes to themes such as timelessness, before time, the end-of-time, eras or world creations, dream time, etc. Any personifications of these concepts that the Maya might have developed in their icono-

3 Excellent ethnographies of modern Maya concepts of time include: Gossen 1974, Leon-Portilla 1973, and Tedlock 1982.

4 For more information, see Aveni 2001, and Milbrath 1999.

graphy are difficult to identify without correlating texts. For example, scholars are not aware of any symbol or icon for concepts such as the Greek gods *Chronos* (general time) or *Aion* (unending time »father time«) or *Kairos* (the immediate moment).<sup>5</sup> Eras and various world creations are mentioned in the post-colonial Maya creation account, the *Popol Vuh* (Tedlock 1995), but this was written down in the 17<sup>th</sup> century and likely was influenced by Christianity.

There is interesting evidence, however, with regard to the Maya concept of the character of time. The archaeoastronomer Anthony Aveni has noted that we in the west have a machine metaphor for time: clocks, computers, time »ticks« (Aveni 1995, Introduction). The Maya have different metaphors – artistic and textual evidence for both the ancient and modern Maya indicates that time is:

1. bundled;
2. a load that must be carried, transported, and often »set up«; and
3. a road traveled, made of intervals of movement and pauses.

This discontinuous concept of time, in which an interval of rest or completion follows a period of bearing the load, is central to understanding of the Maya philosophy of time.<sup>6</sup> Finally, time for the Maya is related to cosmic order. Nancy Farriss writes: »Time *is* cosmic order, its cyclical patterning the counterforce to the randomness of evil.« (Farriss 1987, 584) For this reason, ancient Maya rulers sought to express the order and power they had over Maya society through their knowledge of temporal cycles. Calendars were used by temple priests to determine when the rains would begin, when lunar eclipses would occur, and also to schedule political events. It was the ruling elite who probably shaped the space/time concept to their advantage, and it was they who commissioned the temples that expressed these concepts to the public.

The calendar's relation to temples is apparent in Bishop Landa's 16<sup>th</sup>-century accounts of the temple rituals for various monthly festivals and New Years' ceremonies.<sup>7</sup> According to him, the Maya he encountered had many kinds of temples, most of which were either god houses (dwellings for a deity), or burial temples. Some were private temples for elites in their palaces, others more public in nature. The public ones were located at the center of cities at the highest elevation – and largely restricted to priests and elite scribes. Temple festivals included, for example, the renewal and replacement of the deity on 20-year cycles, or royal coronation ceremonies. Most festivals were accompanied by feasting, dancing, and most famously, sacrifice. The state organized the

5 See article by Dietrich Boschung in this volume.

6 Hanks 1990; Aveni 1995, 206 a. 216.

7 See Tozzer's translation of Landa, Tozzer 1941.

largest festivals, rituals, and calendrical observations, staging political power transfers and monument dedications to coincide with auspicious dates.

This interest in auspicious dates is why the Maya especially were concerned with the interlocking of temporal cycles (Aveni 1995, 191). Known to us from the dates found in the inscriptions and codices – these cycles included the solar calendar of 365 days, the religious and divinatory calendar of 260 days, and the Venus cycle of 584 days. The 52-year »calendar round«, was the cycle in which the Venus, 260-day and 365-day cycles would all line up. Other cycles included: the lunar cycle of 29 days; an 819 day cycle in which divisions of time were related to color-coded quadrants and the cycles of Jupiter and Saturn;<sup>8</sup> the Lords of the Night, in that each of the nine hours of the night has a god; and Lords of the Day – 13 gods for each of these hours. Evidence suggests even that new kingdoms were founded and new dynasties were set up across the Maya world every 256 years – the *may* cycle, one of the largest cycles observed (Rice 2004, 289). At the turns of cycles, whole cities would be renovated, buildings dedicated, or stelae set up – with temple rituals and performances.

The Maya also had a linear count that measured time in history from a zero date that correlates to 3114 B. C. The fact that the Maya had both a cyclical and linear calendar is not hard to reconcile when we consider that Judeo-Christian culture also has the cyclical calendars such as the week (ritual) and the month (lunar) that cycle within our linear calendar of the years. To explain the difference between the Judeo-Christian concept of time and that of the Maya, Farriss states that in Judeo-Christian thought, cosmic time moves in a straight line, and the point of merger – that is, eternity comes at the end of it. Whereas in Mesoamerican thought, cosmic time returns endlessly to the beginning, and human time intersects with cosmic time at each turn of the cycle in »a succession of eternities« (Farriss 1987, 566–593).

The most important aspect of Maya philosophy about time for our purposes here, is that time exists in space – time is the sun's cycle. To an observer on the earth, the sun delimits space by its movements along the horizons throughout the year – seeming to come to a standstill at the northern-most and southern-most points of the western and eastern horizons (the solstices) and then overhead (the zenith) as it moves through its annual cycle. These »standstill points« at four corners and a center create a quincunx – or five pointed shape that represents the four directions and center of the universe. This shape was used as the hieroglyph for the word *K'in* (sun, day, time, heat, destiny). This horizontal plan of the universe is understood to have four quadrants – each have special colors, trees, birds, prophecies, and deities and surround a powerful center point that connects the vertical levels. But time is not only horizontal – the sun

8 See MacLeod 1989, a; Milbrath 1999, 240.

moves during the day and night above and below the earth. The Maya thus also had three vertical levels to their universe: the underworld, middle world of humans, and upperworld. These are composed of various sub-levels with specific deities residing at each level.

Together the horizontal and vertical shape of the movement of the sun forms what we might call the Maya cosmogram – a diagram of the shape of space-time. This quadripartite notion of space and time is seen in cosmograms drawn in Maya and Central Mexican codices from the twelfth to sixteenth centuries that depict the 260-day cycle and 52-year cycles.<sup>9</sup> These codices appear to have been almanacs for ritual use and observations that were surely used by temple priests. Time is depicted winding its way from the sun-centered universe outwards in a counterclockwise direction, such that certain days, periods, and years belong to certain directions. For the Maya, past and present, time exists in space. It is this cosmogram that I name here a »morphome« – a figuration of ancient Maya knowledge about time and space that continually reappears in various ways and various media over the millennia. I have briefly alluded to its presence in codices. But my interest here is in its appearances in architecture.

#### The morphome: an architectural cosmogram

Did the ancient Maya have architectural cosmograms? Well, scholars agree that ancient Maya rulers used temples as stages to place themselves within the natural order of things. And since the 1980s, increasing numbers of researchers have observed cosmograms in Maya architecture, road networks, burials, caches and even in city planning (Coggins 1980).<sup>10</sup> This became so prevalent, that in 2005 an archaeologist expressed his concern with the increasing and rather sloppy use of the term cosmogram by Mayanists and called for critical and clear methods to be used to determine whether cosmograms truly were apparent in Maya architecture (Smith 2005). To do this, I suggest that we must first acknowledge that the forms of Maya architecture, and temples specifically, varied over time and space. Then, more general questions must be posed, such as: At which Maya kingdoms and when do we see discourses about time and space expressed in the art and architecture? Which aspects of temporality do these programs emphasize (historical time, mythic time, or cosmic time) and why? And then, if we do indeed see cosmograms, how do they differ over space and

9 These here found in the Maya Codex Madrid and the Central Mexican Codex Fejérváry Mayer, as well as the Maya Books of Chilam Balam of Chumayel, Yucatan. Aveni 1995, 204. See also Smith 1995, fig. 1.

10 See also Christie 2003, Mathews/Garber 2004, Schele/Miller 1986, Agurcia/Fash 2005 a. Bauer 2005, 28f.

time, and how did rulers use temple design to express concepts of time for different political ends?

Let us begin by considering three examples of the quadripartite cosmogram found in Maya temples. One of the earliest expressions of this in the Maya area dates to the 2<sup>nd</sup> century B. C., in the murals of San Bartolo, Guatemala.<sup>11</sup> In a small structure abutting a large and destroyed temple, archaeologists discovered a wall mural that appears to be one of earliest expressions of Maya space-time and the creation mythology related to it. Depicted is the cave of creation with its serpent-mouth doorway, the birth of the maize god from the sacred »flower-mountain«, and the accession of a ruler. Emerging from the creation mountain is a long snake, upon which are painted footprints and above whom stand figures arranged in a narrative scene with the maize deity as the main figure. Another wall mural in the structure presents four directional trees oriented to the cardinal directions, with a bird sitting on top of each one, and before which men offer blood sacrifice. Another wall mural displays the king seated on his accession throne, and a final mural shows a gourd from which five babies are emerging – each flying in a different direction. Overall, the murals express themes of the creation of man and maize, the quadripartite order of space, and link them to themes of sacrifice, cyclical regeneration, and the narrative of divine kingship.

One of the earliest expressions of this four-part symbolism on the *exterior* form of a Maya temple is found on the structure »EVII Sub« at the Maya site of Uaxactun, Guatemala, dating to around the 1<sup>st</sup> century. With four radial stairways up three levels, the structure represented the glyph for completion (Coggin 1980, 732). Its purpose was to function as a viewing stand to view sunrise at the east and to observe the celestial cycles. This eventually developed into what is known as an »E-Group« – with the radial pyramid placed to the west as a viewing stand, and then three temples on the eastern horizon that marked the location of the sun's rise at the solstices and the equinoxes as viewed from the radial pyramid. This E-Group form continued for many centuries at Maya kingdoms, but although the form stayed the same, after a while new E-Group constructions were no longer built on astronomical axes (Guderjan 2006; Aimers/Rice 2006). It seems that what became important was no longer real observations, but simply the need to express the quadripartite nature of space-time.

At the kingdom of Tikal, Guatemala – there are nine twin-pyramid complexes having radial pyramids on the east and west ends of the plazas that celebrate a *k'atun* or 20-year cycle – the last of which date to the 8<sup>th</sup> century. The radial pyramid form is the same as that at Uaxactun centuries before – so the ritual use of this structure clearly remained important (Rice 2004, 278). But

11 See foldout illustration in Saturno/Taube/Stuart 2005.

now the E-Group has disappeared and there are two radial pyramids in these twin-pyramid complexes on an east-west axis, as well as other monuments relating to the northern and southern directions as well. So there is a change in emphasis and a change in form. The questions that rise from these examples are: Are these architectural changes in the expression of time and space related to, or indicators of, cultural change? How can we trace this more methodically? To do so, I will focus on a sequence of Maya temples that spanned three centuries at the kingdom of Copan.

Temple 22 at Copan, Honduras –  
an 8<sup>th</sup>-century morphome of Maya space-time

Copan is known as the »the Paris of the Maya world« for the high-relief stone carving on its monuments. (And that the art and architecture here was commissioned by a dynasty of 16 kings that reigned for over 400 years [427–820]) Although the temple facades are collapsed archeologists have shown that it is possible to reconstruct them.) At Copan, we can examine these »dragon-mouth«/sacred mountain temples in historical context to consider the problem/s they might have addressed, and also consider them as expressions of Maya concepts of space-time – and explore the way they change over time.

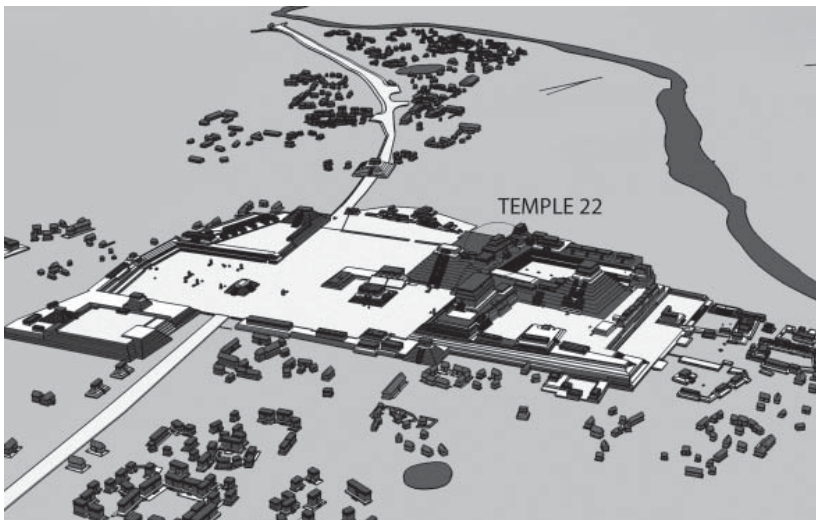
The building at Copan that represents the *Yax Hal Witz* (Creation Mountain) of Maya mythology is located high on the acropolis of Copan, and archeologists call it: Temple 22 (fig. 3). The temple was dedicated in 715 by the thirteenth king of Copan, *Waxaklajuun Ub'aah K'awuil* (fig. 4). The temple's façades once bore an ornate sculptural program – over 3 500 pieces of sculpture are in collections around the world – the most famous piece is the Maize God, now at the British Museum (fig. 5). Temple 22 represents a symbolic mountain, because its first story has masks on the corners with the glyphs for »stone mountain«, and the exterior doorway is the form of a serpent mouth – symbolizing a cave (fig. 6). The temple is also famous for its interior sculpture, which presents a doorway with two *bacab* figures holding up a sky serpent with deer's legs that arches over the doorway (fig. 7). This motif appears over and over in Maya art and art historian Linda Schele has shown that this is associated with the elliptic or path of the sun, rising from the underworld into the sky and back down again, and therefore access to movement between levels of the universe (Freidel/Schele/Parker 1993). Within the serpent's body are small figures – the identity of which is debated. Some say that these are planetary deities because there are seven (Milbrath 1999, 244 a. 278f.). My close study of this sculpture indicates that there are actually nine figures – more likely they represent the nine patron deities of Copan mentioned on the temple's inscription. Moreover, I

would suggest that this doubled-headed snake found in Maya art represents not just the sky – or the elliptic – the path of the sun, but simply »time« itself – expanding in both directions. It is both the road that is traveled (as seen on San Bartolo murals) and the burden that is carried (as seen by Maya rulers who hold the double-headed serpent in their hands on stelae). It is both linear and can coil at the same time. This sculpture in the interior of the first story of Temple 22 is a particularly detailed rendition, and has led scholars to call Temple 22 a masterpiece of Maya architecture.

The exterior façade and the upper stories of the temple, however, collapsed sometime after the 9<sup>th</sup> century, and so it is hard for visitors to the site to imagine the glory of this ancient temple. Since 1998 I have directed a project to reconstruct the building's façade, and we have found that it contained 38 repeating sculptural motifs on, most likely, three-levels (fig. 6). Elsewhere I have concluded that this temple represented a three-dimensional cosmogram of the ordered universe – what the Maya call the *k'an k'ab* (sky-earth), organized in three vertical levels and four directional quadrants (von Schwerin 2011). The lower level represented Flower Mountain with its field of maize – the source of maize, water, and wind, as well as the birthplace of the sun, for the doorway is the mouth of this same sky-serpent who allows movement between levels of the universe. On what was probably a middle level were statues of the ruler who presides over this land and its partitions, and the upper level probably represented the sky with ancestors, patron gods, and rain. While we know the imagery on this upper level, how it actually was arranged is unknown and so the reconstruction drawing largely is hypothetical. The temple not only represented the vertical levels of the universe through which the sun travels, but also its horizontal dimensions: the building is aligned to the cardinal directions with one room in each direction, and the structure's four corners and center are emphasized by sculpture.

Further evidence of the significance of cosmic time in the building is that the exterior serpent doorway is illuminated by the sun on the winter solstice – when the sun reemerges from the underworld – such that the doorway might have been conceived as a way for the ruler to move through space-time to access the path of the sun. The re-emerging sun was a common metaphor for the new Maya king, and not surprisingly, the building's inscription that states that the temple was dedicated on the 20<sup>th</sup> anniversary of the ruler's accession to the throne. Temple 22 probably functioned as a temple and throne room – a frame and extension of the ruler's body where he sat as deity, received visitors and tribute, and held ritual ceremonies (Ahlfeldt 2004). Overall, the building's forms recalled myths of emergence, sacrifice, and regeneration, and placed the ruler within historical, mythic, and cosmic frameworks.





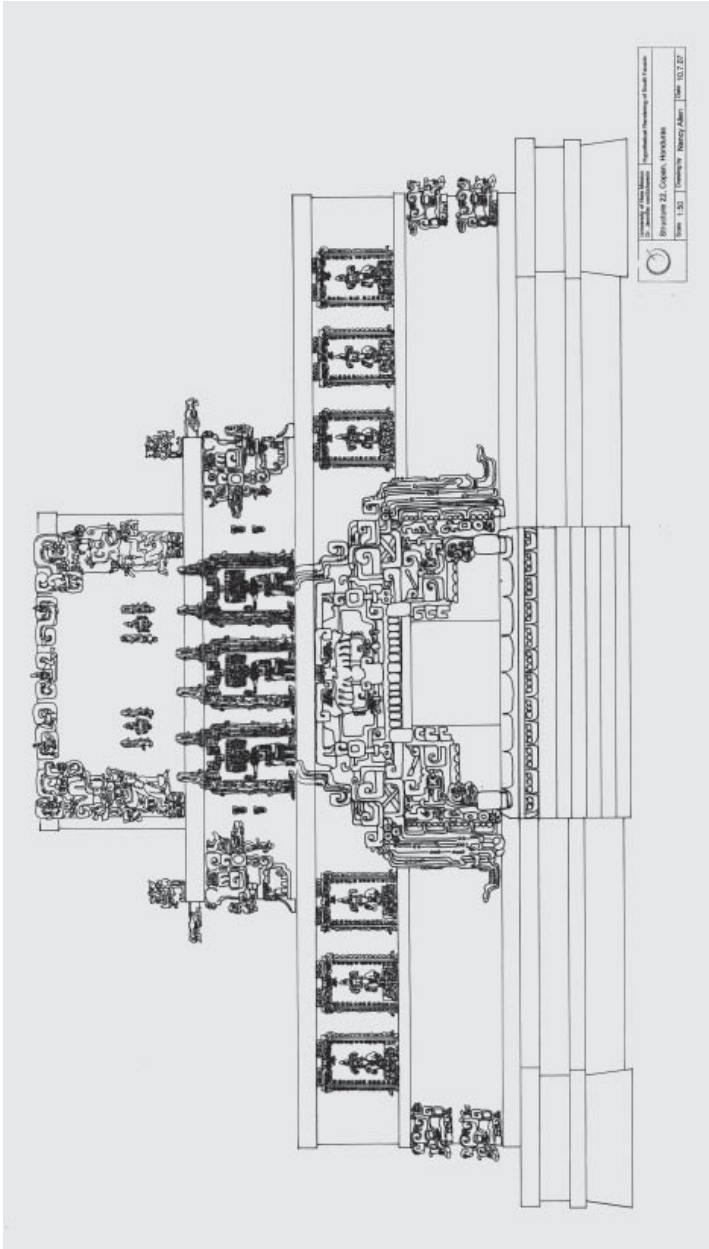
*Fig. 3: Reconstruction of the Principal Group of Copan with surrounding structures, as the architecture appeared in 826  
Sketch Up Model by Heather Richards-Rissetto*



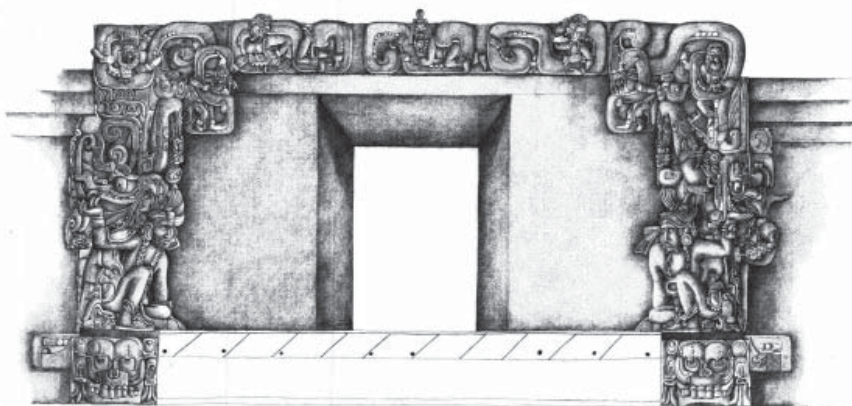
*Fig. 4: Detail of Stela B, Great Plaza, Copan  
This stela is believed to be a portrait of Ruler 13  
(Author photo)*



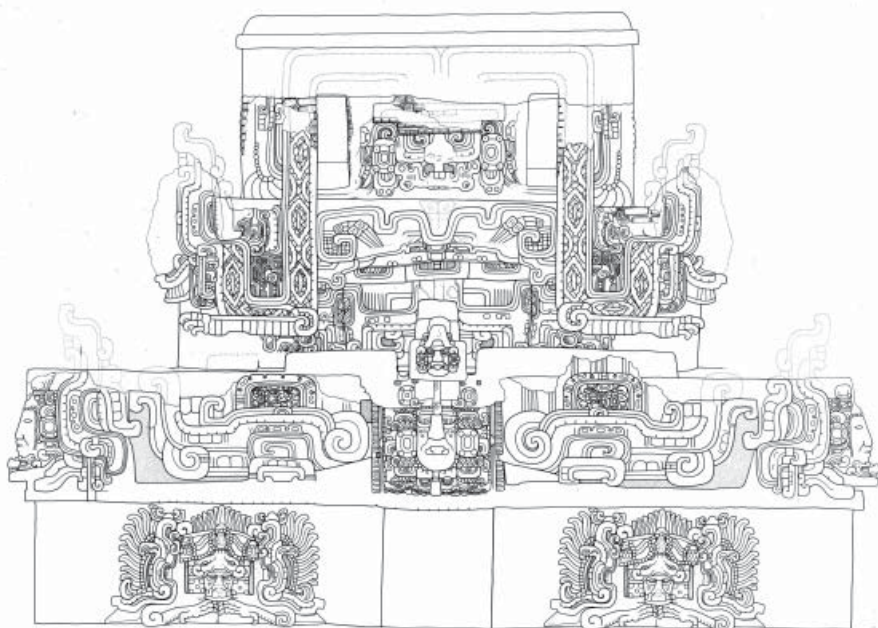
*Fig. 5: One of 20 Maize God sculptures from Temple 22, Copan  
© The Trustees of the British Museum*



*Fig. 6: Working hypothetical reconstruction of Temple 22  
 By Nancy Allen under the direction of Jennifer von Schwerin*



*Fig. 7: Reconstruction drawing of sculpture surrounding the doorway to the north room of Temple 22 based on the original sculpture now in the Copan sculpture museum  
Drawing by Edgar Zelaya under the direction of the author*



*Fig. 8: Elevation drawing of Rosalila structure, Copan, circa 6<sup>th</sup> century  
Drawing by Barbara Fash (Agurcia/Fash 2005),  
republished with permission of the authors*

## Reccurances and repetitions

Temple 22 was not the only architectural cosmogram at Copan. As other scholars have noted, it is one 8<sup>th</sup>-century event in a long sequence of temples that model this cosmic diagram over three centuries before (Agurcia/Fash 2005, 117–237). But what exactly makes up this cosmic diagram has not yet been clearly stated. To define it more exactly, I would say that the cosmogram as it appears in temples at Copan has the following features:

1. quadripartitioning of space or imagery on a horizontal plane
2. alignment of the building and/or the images to the cardinal directions
3. sacred mountain symbolism
4. sky serpent symbolism
5. the image of, or a seat for, the ruler in the center

The earliest evidence for a structure that may have had this cosmogram at Copan dates to the 5<sup>th</sup> century (Agurcia/Fash 2005, 204). The temple itself no longer remains, but its platform is well preserved. Named »Margarita« by archaeologists, it is on the axis of the tomb of the buried founder of the Copan dynasty, and above it additional temples were constructed with similar cosmic diagram imagery. On Margarita is a stucco panel with a sky band above that represents the arching double-headed sky serpent, an earth band below, and the emblem name of the Copan dynasty's founder in the center. So for this structure, we only have points 2, 4 and 5. If points 1 and 3 existed, we cannot tell. At some point Margarita was buried, and above it was built the next structure in our sequence, »Rosalila«.

Rosalila was discovered in the 1980s deep under the Copan acropolis. It is one of the few Maya temples to have been buried intact – with its complete stucco façade remaining (fig. 8). Like Margarita, Rosalila also has the sky-serpent, and glyphs on the façade that name the 1<sup>st</sup> king of Copan. But in the late 6<sup>th</sup> century we also now begin to see sacred mountain imagery on the building, with maize kernels emerging from a cleft in the mountain, as well as a solar deity, scenes of creation, the heavens, and death. Oriented to the cardinal directions, the forms on Rosalila represent the Maya cosmos with its domains of sky, earthly world and otherworld. Agurcia and Fash note that it is a forerunner to other structures at Copan that also contain »world cosmograms [...] on which the Sun Kings of Copan played their sacred role as the central figure of world order.«<sup>12</sup> Rosalila was buried sometime in the 7<sup>th</sup> century, and the next structure in this sequence is the focus of our study, Temple 22.

12 Agurcia/Fash 2005, 237. Specifically they mention structures 11, 16 a. 22.

As with Rosalila, visiting elites to Temple 22 would have recognized its themes: the mythology of sacrifice and cyclical regeneration, the mountain of creation and the birth of maize, cosmic order, and ruler accession. These are associated with the narrative of divine kingship – the role of the ruler in providing abundant food and water and carrying out the kingly duties of sacrifice and self-sacrifice that had appeared in Maya art and architecture going back to the murals of San Bartolo in 150 B. C. (Saturno/Taube/Stuart 2005).<sup>13</sup> While Temple 22 continues the traditional imagery of sky serpent, mountain imagery with maize, and the ruler in the center, it also makes a few alterations on the previous structures in the Copan sequence that will be discussed below.

Copan's 8<sup>th</sup>- and 9<sup>th</sup>-century rulers recognized Temple 22 as a significant work of art in the history of their city because they did not bury the structure as was common practice – but they allowed it to play a central role in the life of the city for over a century. I would call it therefore, a »Prime Object« in the sequence of morphemes, for structures commissioned by later kings quote it and rework it the »signal« on Temple 22.<sup>14</sup> One »replication« of this morpheme is the accession temple of the 16<sup>th</sup> king of Copan that was dedicated 60 years later, Temple II (775). Also constructed fully in stone sculpture, Temple II »turns the Temple 22 iconography inside out« with the mouth doorway in the interior, and the cosmogram on the exterior (Schele/Miller 1986, 122). The North side shows the sky serpent held up by bacabs, while the South side is the underworld and death. Cardinality is emphasized through the four doors of the temple, with the throne in the middle. The fact that Temple 22 was never built over, and that later quotations like Temple II were made, retroactively made Temple 22 a Prime Object, or important work of art in the history of Maya architecture.

#### A sequence of solutions

Kubler states that »Every important work of art can be regarded both as a historical event and as a hard-won solution to some problem.« (Kubler 1962, 33) He is referring to artistic-technical problems. One such problem that Temple 22 addressed was pointed out by the architect Henri Stierlin, who wrote that Temple 22 is the first structure at Copan to truly combine architecture and sculpture into one »idea.« What he did not say, is that this combination is not only achie-

13 A series of structures buried underneath Temple 22 had similar form and imagery. Unfortunately these earlier temples are too destroyed for thorough study. But they date to previous ruler's reigns such that Temple 22's location on top of them asserts the ruler's place in the dynastic lineage of Copan.

14 Structure II, Structure 18, and Structure 10L-32. This has been noted by many scholars, including Ahlfeldt 2004, Schele/Freidel 1990, 322–327; and Schele/Miller 1986.

ved formally, but also technically. Temple 22 was the most sophisticated stone mosaic façade at Copan and a daring experiment in true masonry architecture – in that it was built without adhesive mortar – the sculpture was part of the wall system (Ahlfeldt 2004). This type of design was partially a solution to the problem of increasing lack of stucco for modeling – whereas Rosalila was modeled in stucco, on Temple 22, the relief had to be carved in stone. As for a design problem, Temple 22 solves the problem of how to clearly express Maya concepts of space and time. But why was such an overt diagram necessary at this time and place?

To answer this question, we have to consider the socio-political problems faced by the temple's patron, King *Waxaklajuun Ub'aaah K'awwiil*. During his reign Copan experienced deforestation, depleted agricultural resources, an increased population, reliance on both Maya and non-Maya subjects, and expanding architectural and military campaigns of other Maya kingdoms. The ideology of rulership was becoming more pronounced and yet increasingly problematic, and the king was struggling to hold the city together. This ruler commissioned Temple 22 as a response to these challenges.

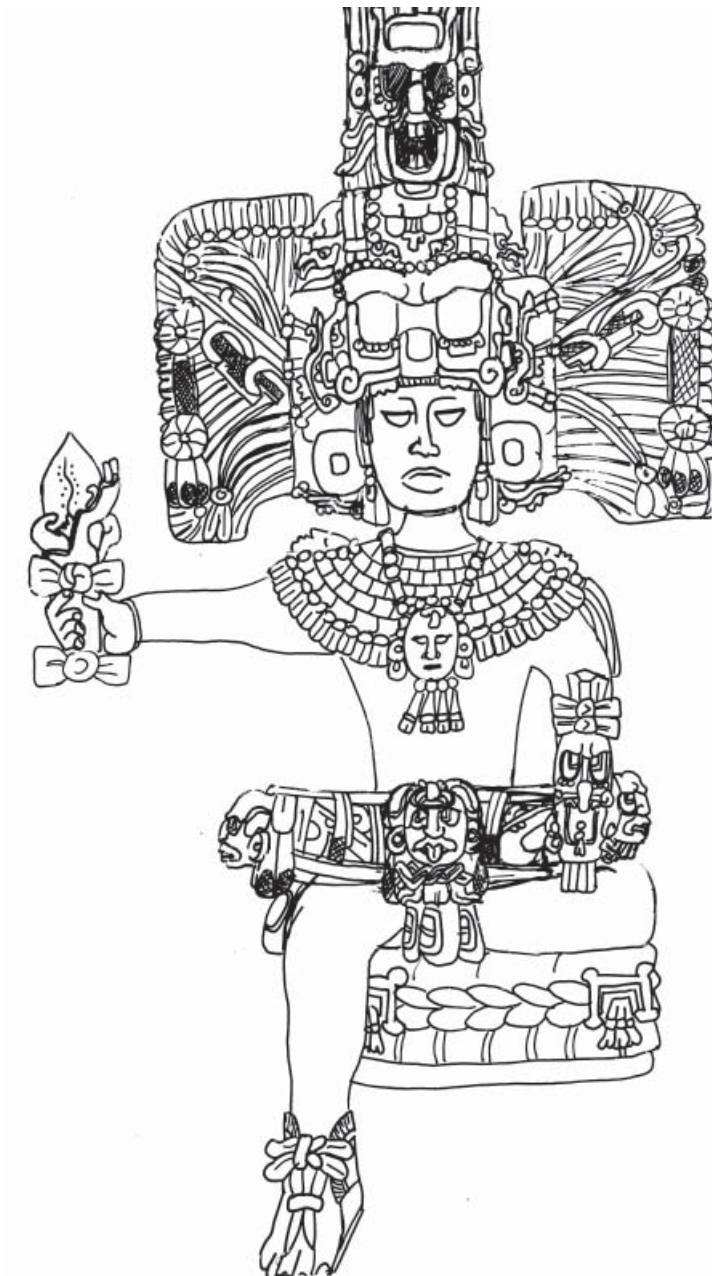
Its forms show that one of *Waxaklajuun Ub'aaah K'awwiil's* concerns was to assert Copan's role as a foundational and pivotal Maya kingdom – and himself as its center. To this end, Temple 22 uses a pan-Maya architectural vocabulary with basic Maya forms of elevated platforms and corbelled vaults. Like other royal temples at other Maya cities, Temple 22 was one of the most elevated buildings at the city. Temple 22 is also traditional in that it employs alignment, quadripartitioning and vertical layering to indicate sacred space and the ordered universe. Finally, Ruler 13 used the symbolic complexes of ancient creation myth on the anniversary of his accession to remind his subjects of the traditional roles of the divine ruler and of the agricultural abundance he provided. He used these forms not simply because they had always been used, but because they still carried powerful ideological messages through which he sought to convince others of his right to rule them.

Considering this temple in its sequence allows us also to see how Temple 22 is innovative, and thereby manifests concerns particular to Copan in the early 8<sup>th</sup>-century Maya (and non-Maya) world. The most important innovation is the detail with which the central cosmology and tenets of Maya state religion are presented. In the sequence of morphemes of space-time at Copan, Temple 22 is the most clearly articulated, multi-story diagram of the universe. Although the sacred mountain and ordered universe are ancient themes, the explicit rendering of Creation Mountain with its cave is not known at Copan before Temple 22, nor is the explicit focus on water and corn, and the bacabs holding the sky serpent. With his increasing reliance on the allegiance of non-Maya peoples, the ruler needed this clear expression of the Maya cosmos.

A second innovative feature is that Temple 22 emphasized the more human side of the god-like king. Although divine kingship among the Maya had existed for almost a millennium, by 715 a shift had taken place in sculptural programs on public architecture throughout the Maya area: whereas on earlier 6<sup>th</sup>-century temples such as Rosalila, the divinity of kings was represented as an abstract concept of divine office by monumental deity masks or name-glyphs, by the 8<sup>th</sup>-century, with Temple 22 statues of kings were appearing on temples, highlighting the physical, historical side of individual rulers (Miller 1986). At Temple 22 the king is represented as a full statue, literally sitting on the mountain – a metaphor for the kingdom of Copan (fig. 9). He wears overt military imagery – emphasizing the role of the ruler as warrior and guardian of the order of the city and of the natural cycles. The temple asserts that space and time in Maya world was owned and controlled by human rulers. This probably had to do with the demographic and political changes in this period. An increasing emphasis on maize and water in a time of a shortage of resources is understandable, as is the focus on the historical figure of the king and his territory in period of increased warfare and competition, in which it may have been difficult to convince the non-Maya that a Maya ruler was a god.

Temple 22's forms also betray a concern with developments in Maya religion and aesthetics. In comparison to previous buildings, Temple 22 shows Maya religious ideology in all of its dramatic complexity. There is increase in number of figures, a new emphasis on patron deities, and on the cosmic diagram. For example, the interior sculpted doorway is unprecedented at Copan, with the first appearance of *bacabs* or *Pahuatuns* (sky corner bearers) holding up the sky serpent. The king would have stood in the middle of this doorway, further emphasizing his power to order the world and control its partitions. Second, not only the content of religious imagery becomes more complex, but so does the aesthetics of its representation. Temple 22 participates in a period at Copan that initiates a new artistic style that may be characterized by intricacy, naturalism, and anthropomorphization. Its façade sculpture is carved with intricate detail in a naturalistic style, and heads and limbs of figures are turned so as to animate them. Many objects are anthropomorphized – for example, whereas maize on Rosalila is rendered as kernels emerging out of the mountain, maize appears as half-human (»the Maize God«) on Temple 22. This suggests an interest in representing the *ch'ul*, or life essence in all things. This shift towards more animated art occurs throughout the Maya region in the early 8<sup>th</sup>-century, and probably relates to changes in Maya religion and aesthetics.





*Fig. 9: Reconstruction drawing of one of eight ruler statues (over 2m high)  
from the upper façade of Temple 22  
Author drawing*

By showing that Copan was conversant with the latest trends in Maya politics, religion, and aesthetics, Ruler 13 used Temple 22 to declare Copan's leading position in the competitive political landscape of the early 8<sup>th</sup>-century. Overall, the building employed ancient and innovative forms with a clarity intended both for Maya and non-Maya audiences, visually explaining the historical, mythical, and cosmic basis for *Waxaklajuun Ub'aah K'awiil's* reign to his subjects as he sought to maintain Copan's power base on the southeastern Maya frontier.

If buildings are considered artworks, it is because they continue to have meaning for subsequent generations. Temple 22 was appreciated as a masterpiece of Maya temple design by the inhabitants of Copan for at least a century after its creation, and continues to draw attention today. It is a remarkable »event« for its sophistication in design, construction, and carving style, and clear, elegant expression of 8<sup>th</sup>-century Maya concepts of space and time. Maya temple architecture was a tradition with the weight of thousands of years of history and temple builders did not depart easily from its forms and themes. The messages on Temple 22 draw deeply on historical precedent – the sacred mountain, ordered universe, and the central role of the sun, the ruler, and sacrifice in Maya religion are represented on temple architecture at Copan as early as the 6<sup>th</sup> century, and throughout the high cultures of Mesoamerica over millennia. Yet subtler features of these buildings did vary because of local factors and historical circumstances, and it is this richness of meaning that this paper has explored with regard to Temple 22 – to understand not only the »what« and »when«, but also the »why« of Maya temple design in the early 8<sup>th</sup> century.

#### Origin, dynamics, and mediality of the space-time morphome

Employing Kubler's sequence approach and Boschung and Blamberger's morphome concept (Blamberger/Boschung 2010), I have identified a temple form – the Maya cosmogram of space-time – and its variations in architecture over the centuries at Copan, as well as a specific 8<sup>th</sup>-century example and the problems it was designed to solve. For Kubler and *Morphomata*, the focus of inquiry is into the variation and dynamism of a signal or morphome over time. Each time the group must decide... are we going to reproduce exactly what came before – if not, how is our moment different? Boschung and Blamberger address this by pointing out that »a morphome can be a stimulus of cultural change, a reference point by means of which a culture constitutes itself in re-writings.« (Ibid., 9) These rewritings are visible as we trace the genesis, dynamics and mediality of the morphomes (ibid., 13).

With regard to the morphome's origins ... when and where does the Maya temple begin to be a morphome of time-space? Well, in the case of architec-

ture, it has to be a group activity, so we are in the realm of something that already has ›stabilized‹. Buildings that are morphemes of time-space such as EVII Sub at Uaxactun appear after about 100. But the creation mythology/imagery and calendrical computations that indicate four-part space/time appears already earlier in 150 B. C. The form appears in painting and calendars first before it is solidified in architecture. How does this stabilization happen? I would suggest that when something becomes part of language, then the morpheme enters the realm of tradition and habit. This brings us to the idea of practice – of ritual and performance. His in these contexts that a morpheme truly stabilizes and becomes part of cultural memory.

This brings us to second point – dynamics; this is the tension between the stabilization and change of a morpheme – the »conformity and new formity« that Mieke Bal has mentioned.<sup>15</sup> The most exciting moments, or what we might call significant artistic expressions, according to Cassirer (1963, 447–458), are those that present something that hasn't been expressed before. What I can venture from the evidence I have gathered here, is that spatio-temporal architectural diagrams on temple exteriors appear separately from mythological imagery of creation mountain until about the 6<sup>th</sup> century. With Rosalila at Copan we finally see a quadripartite space/time diagram in architectural form combined with the iconography of creation mythology, and by the 8<sup>th</sup> century, we have a transformation in which this diagram also is populated by images of rulers, and there is a return to the personification of the maize deity seen in the San Bartolo murals around the 1<sup>st</sup> century B. C. As a morpheme, this space-time cosmogram is continually (but not always) used in temple architecture, but each time, slightly remade. Each new temple over the centuries reaffirmed and recreated the order of the world, and yet each time the world was created anew there had to be discussion and negotiation about what the world actually is.

The third aspect of the morpheme, its mediality, allows for a sequence of morpheme appearances – or in Kubler's words, »events« – in a range of media and contexts. At Copan, the cosmogram appears more often than at other Maya sites in the form of objects laid inside ceramics within burial offerings, and in the placement of objects under the four corners and the center of buildings (Bell 2007, 341–345). An interesting study would be to critically follow this space-time cosmogram from architecture, to codices, and mural paintings, on ceramic vases, even in the layouts of burial offerings to examine how it varies with media. Here I will briefly point out how the space-time morpheme has extended to the present day. Even though the Maya no longer build temples that express this concept – it appears in 20<sup>th</sup> century rituals of lived space. Linguist William Hanks has shown how farmers mark their altars or their corn-

15 See Mieke Bal's article in this volume.

fields with the quincunx, by placing objects or performing rituals at the four corners and center (Hanks 1990). In doing so they construct the horizontal and vertical fields, open the sacred space, thereby collapsing time/space during the ceremony, and then closing or deactivating the sacred space again at the completion of the ceremony. Whole communities also are conceived of in this way, as anthropologist Gary Gossen (1974) documented at the Maya town of Chamula in Chiapas Mexico. Here the morpheme moves from one medium to another – images are described in language, or performed in ritual, or rituals that then are turned into images. This act of transcription from one media to another serves to pass on cultural knowledge and further stabilize the morpheme.

### Conclusions

In this paper I have sought to provide an example of how temple design in the ancient Americas often expressed a cosmogram morpheme of cultural knowledge about space-time. I have done so by tracing reoccurrences of the cosmogram in Maya temple architecture and showing how variation in temple design at Capan, Honduras, can be linked to the changing socio-political dynamics of the kingdom. In this paper I have focused purely on diachronic change – but it would be just as interesting to pursue synchronic comparisons of this temple pattern. It is my hope that this case study helps in some way to develop morpheme theory by providing a historical example of a morpheme's origins, dynamics, and mediality.

The strength of Boschung and Blamberger's concept of the morpheme – and in Kubler's idea of the sequence – is their focus on a close study of a particular form, and in considering its reoccurrences as a form of continuing cultural practice. In doing so, we are better able to order to observe patterns in the history of art and to identify important events and artistic achievements.

This study has highlighted particular aspects of Maya cultural knowledge about space-time: its cyclical nature, the time-space continuum, the role of the sun, time's character of being a burden that one bears. But perhaps the most important point about the Maya concept of time as related to architecture is that time requires human action to mark it, make it meaningful, and move it forward. Only through performances in and around the building do people affirm and recreate the morpheme and thus their space-time reality. The interesting thing about considering architecture as a morpheme – as opposed to an image painted or carved by one artist – is that buildings are the result of group activity. For the building to be designed and constructed requires consensus. Therefore we may consider many Maya temples or any religious build-

ding for that matter, as morphemes in which social groups assert their place within a culturally-defined, spatio-temporal framework – a framework that contains specific narratives about the past, present, and future. In the face of potential chaos, it is through the forms that they create and then use in ritual action – that humans create order and meaning.

## References

- Agurcia Fasquelle, Ricardo/Fash, Barbara W. (2005): The Evolution of Structure 10L-16, Heart of the Copan Acropolis. In: E. Wyllys Andrews/Fash William (Ed.): Copán: The History of an Ancient Maya Kingdom. Santa Fe 2005, 201–238.
- Ahlfeldt, Jennifer (2004): On Reconstructing and Performing Maya Architecture: Temple 22, Copan, Honduras (A. D. 715). Columbia University PhD Dissertation. Michigan 2004.
- Aimers, James J. Prudence M. Rice (2006): Astronomy, ritual, and the interpretation of Maya »E-group« architectural assemblages. In: *Ancient Mesoamerica* 17 (2006), No. 1, 79–96.
- Aveni, Anthonyf. (1995): *Empires of Time: Calendars, Clocks, and Cultures*. New York 1995.
- (2001): *Skywatchers: A Revised and Updated Version of Skywatchers of Ancient Mexico*. Austin 2001.
- Bauer, Jeremy R. (2005): Between Heaven and Earth: The Cival Cache and the Creation of the Mesoamerican Cosmos. In: Virginia M. Fields/Dorie Reents-Budet (Ed.): *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. London 2005.
- Bell, Ellen Elizabeth (2007): *Early Classic Ritual Deposits within the Copan Acropolis: The Material Foundations of Political Power at a Classic Period Maya Center*. Unpublished Ph.D. dissertation. Department of Anthropology, University of Pennsylvania. Philadelphia 2007.
- Blamberger, Günter/Boschung, Dietrich (2010): Das Projekt »Morphomata«. In: *Internationales Kolleg Morphomata. Jahresbericht 2009*. Köln 2010, 6–15.
- Cassirer, Ernst (1963): Das Unbehagen in der Kultur [1930]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 14. Frankfurt a.M. 1963, 447–458.
- Christie, Jessica Joyce (Ed.; 2003): *Maya Palace and Elite Residences: An Interdisciplinary Approach*. Austin 2003.
- Coggin, Clemency C. (1980): The Shape of Time: Some Political Implications of a Four-Part Figure. In: *American Antiquity* 45.4 (1980), 7277–7739.
- Duran, Diego (1971): *Book of the Gods, Rites and Ancient Calendars* [1588]. Transl. byf. Horcasitas A. D. Heyden. Norman 1971.
- Farriss, Nancy (1987): Remembering the Future, Anticipating the Past: History, Time and Cosmology Among the Maya of Yucatan. In: *Comparative Studies in Society and History* 29 (1987), 566–593.

- Freidel, David/Schele, Linda (1988): *Symbol and Power: A History of the Lowland Maya Cosmogram*. In: Elisabeth P. Benson/Gillette Griffen (Ed.): *Maya Iconography*. Princeton 1988, 44–93.
- /Parker, Joy (1993): *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York 1993.
- Gendrop, Paul (1983): *Los Estilos Rio Bec, Chenes y Puuc en la Arquitectura Maya*. Universidad Nacional Autónoma de México 1983.
- Gossen, Gary H. (1974): *Chamulas in the world of the Sun: Time and Space in a Maya Oral Tradition*. Cambridge 1974.
- Guderjan, Thomas H. (2006): E-groups, pseudo-E-groups, and the development of the Classic Maya identity in the eastern Peten. In: *Ancient Mesoamerica* 17.1 (2006), 97–104.
- Hanks, Williamf. (1990): *Referential Practice: Language and Lived Space among the Maya*. Chicago 1990.
- Kubler, George (1958): *Design of Space in Maya Architecture*. In: *Proceedings of the International Congress of Americanists* (31 session, Mexico, 1954). Vol. 1 (1958), 515–531 [Reprint: Thomas Reese (Ed.): *Studies in Ancient American and European Art: The Collected Essays of George Kubler*. 1985, 242–250].
- (1962): *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven 1962.
- (1991): *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. New Haven 1991.
- León-Portilla, Miguel (1973): *Time and Reality in the Thought of the Maya*. Boston 1973.
- MacLeod, Barbara (1989): *The 819-Day Count: A Soulful Mechanism*. In: Williamf. Hanks/Don S. Rice (Ed.): *Word and Image in Maya Culture: Explorations in Language, Writing, and Representation*. Salt Lake City 1989, 112.
- Mathews, Jennifer P./Garber, Jamesf. (2004): *Models of Cosmic Order: Physical Expression of Sacred Space among the Ancient Maya*. In: *Ancient Mesoamerica* 15 (2004), 498f.
- Milbrath, Susan (1999): *Star Gods of the Maya Astronomy in Art, Folklore, and Calendars*. Austin 1999.
- Miller, Arthur G. (1986): *Maya Rulers of Time: A Study of Architectural Sculpture of Tikal, Guatemala*. University of Pennsylvania 1986.
- Rice, Prudence M. (2004): *Maya Political Science: Time, Astronomy, and the Cosmos*. Austin 2004.
- Saturno, William/Taube, Karl/Stuart, David (2005): *Ancient America 7: The Murals of San Bartolo, El Peten, Guatemala. Part 1: North Wall*. Barnardsville (NC) 2005.
- Schele, Linda/Miller, Mary (1986): *Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York 1986.
- Smith, Michael E. (2005): *Did the Maya Build Architectural Cosmograms?* In: *Latin American Antiquity* 16.2 (2005), 217–224.
- Taube, Karl (1993): *Aztec and Maya Myths*. Austin 1993.
- Tedlock, Barbara (1982): *Time and the Highland Maya*. Albuquerque 1982.
- Tedlock, Dennis (1985): *Popol Vuh. The Mayan Book of the Dawn of Life*. New York 1985.
- Tozzer, Alfred (1941): *Diego de Landa's Relación de las Cosas de Yucatán: A Translation*. Cambridge 1941.
- von Schwerin, Jennifer (2011): *The Sacred Mountain in Social Context: Design, History and Symbolism of Temple 22 at Copan, Honduras*. In: *Ancient Mesoamerica* 22.2 (2011).

Inwieweit ist der ›Wind‹ ein Morphem?  
Eine Figurationsdynamik der Kultur in Japan

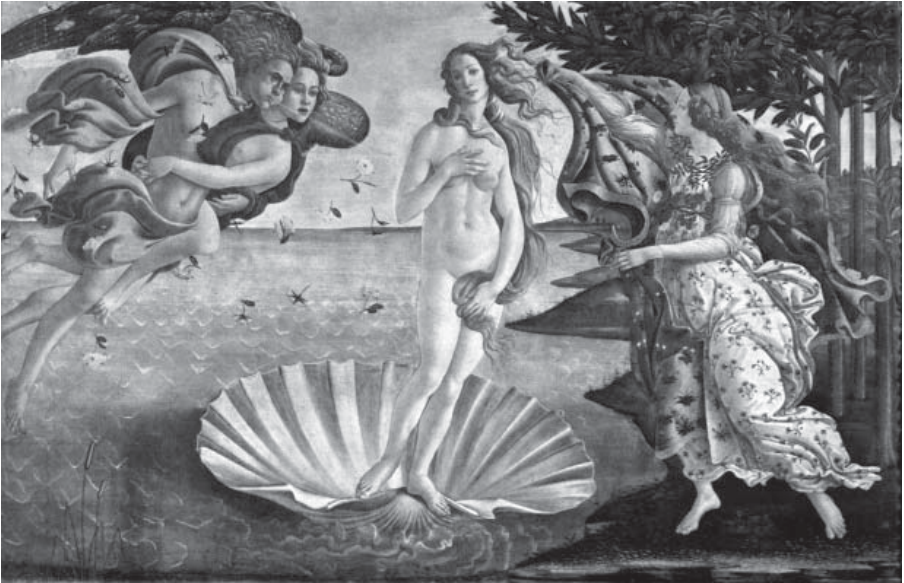
Der ›Wind-Gott‹ im Westen und Osten

Der Wind ist die Bewegung der Luft als eines der vier Elemente: Erde, Wasser, Feuer und Luft. Diese sind für das Menschenleben so fundamental, dass sie als allgemeine Episteme in allen Zeiten von allen Völkern geteilt werden. Aber ihre konkrete Erscheinungsformen, und somit die Erfahrungen mit ihnen, sind von alters her synchron von Ort zu Ort, und diachron von Zeit zu Zeit, in sehr verschiedener Weise erfahren und erzählt worden. So ist auch der Wind, der an sich als Bewegung der Luft überall weht, in der Art und Weise des Wehens jedes Mal anders.<sup>1</sup>

Der Wind wurde im Westen und Osten von alters her oft personifiziert und als ›Wind-Gott‹ verbildlicht. Zuerst ist hier ein bekanntes Bild von Botticelli, *Die Geburt der Venus*, zu nennen (Abb. 1). Links wird der Westwind-Gott der griechischen Mythologie, Zephyros, dargestellt, der mit seinem Hauch bläst, um das Muschel-Schiff der Schönheitsgöttin Venus aus dem Westen zu treiben. Zephyros ist mild und warm, und in der griechischen Mythologie wird er oft als sanfter Verführer dargestellt. Die Winde der vier bzw. acht Himmelsrichtungen werden von den Griechen mittels der jeweiligen Götterfigur dargestellt, wodurch auch der jeweilige Charakter des Windes und somit auch das Klima in der Gegend der Ägäis im Mittelmeer zum Ausdruck gebracht werden. Diese Figuren sind beispielsweise in Athen an den Reliefs auf den Wänden des achteckigen *Turms der Winde* (Horologion) zu sehen.

Im Speziellen sei auf den Nordwind Boreas hingewiesen (Abb. 2), der oft als ein gewaltiger und wilder Gott dargestellt wird, und dessen Wind nicht aus seinem Munde, sondern aus einem Windsack, den er mit sich trägt, kräftig ausströmt. Er hat einen Windsack, offensichtlich deshalb, weil sein Wind zu kräftig ist, als dass er aus seinem Mund geblasen werden kann.

1 Vgl. dazu Alessandro Nova: *Das Buch des Windes. Das Unsichtbare sichtbar machen*. München 2007. Der Autor zeigt und erörtert die Phänomene des Windes, wie sie in der antiken und christlich-mittelalterlichen Ikonografie, in der Kunsttheorie und in der Kunst bis zum 20. Jahrhundert dargestellt werden. Die Wind-Phänomene im Fernen Osten bleiben allerdings ein Desiderat.



*Abb. 1: Der Westwind-Gott Zephyros (ganz links) in Sandro Botticellis  
Die Geburt der Venus, Öl auf Leinwand, um 1484  
Florenz: Uffizien*



*Abb. 2: Der Nordwind Boreas  
Reliefdarstellungen am Turm der Winde (Horologion) in Athen (um 100 v. Chr.)  
Foto: N. Eschbach, Gießen*



Die Vorstellung eines Wind-Gottes mit einem Windsack ist zu unserer Überraschung auch im Bild des fernöstlichen Windgottes wieder zu finden: *Der Wind-Gott*, dargestellt vom Maler Sôtatsu (16./17. Jahrhundert, ca. 1600–1643) in der Edo-Zeit (Abb. 3). Das Bild gilt in Japan als Nationalschatz. Im Ausstellungskatalog *Alexander the Great – East-West Cultural Contacts from Greece to Japan* wird wie folgt angemerkt:

The Japanese wind god images do not belong to a separate tradition apart from that of their Western counter-parts but share the same origins. [...] One of the characteristics of these Far Eastern wind god images is the wind bag held by this god with both hands, the origin of which can be traced back to the shawl or mantle worn by Boreas/Oado.<sup>2</sup>



Abb. 3: *Tawaraya Sôtatsu (1600–1643): Der Wind-Gott (bemalter Stellschirm)*  
 Kyoto: National Museum  
 © flickr

- 2 Die Ausstellung wurde vom 5. August bis 5. Oktober 2003 im Heiseikan, Tokyo National Museum, veranstaltet. Das Zitat stammt aus dem Ausstellungskatalog *Alexander the Great – East-West Cultural Contacts from Greece to Japan* (21).

Es ist allerdings fraglich, ob hier unbedingt von »the same origin« der Vorstellung des Wind-Gottes im Westen und Osten die Rede sein kann. »The same origin« könnte in verschiedenen Weltgegenden in gleicher Weise als eine den Menschen gemeinsame Grunderfahrung des Windes gefunden werden. Die Seidenstraße hat zwar die griechische Kunst nach Asien übermittelt, doch ein Maler wie Sōtatsu hätte auch ohne Kenntnis der Figur des altgriechischen Gottes Boreas seinem Wind-Gott einen Windsack beifügen können. In der Tat wird in der Mythologie-Forschung festgestellt, dass es in den alten Mythologien der verschiedenen Weltgegenden oft gemeinsame, aber voneinander unabhängig entstandene Archetypen von Vorstellungen gibt, wie zum Beispiel ein Zentrum des Universums in der Gestalt eines hohen Gebirges, auf welchem die Götter wohnen.<sup>3</sup>

Das japanische Wort für Gott, *kami*, bedeutet eigentlich ›oben‹. *Kami* ist ein ungeheures Wesen, das oben auf einem hohen Gebirge wohnt. Er ist, um es mit einem Begriff von Rudolf Otto, dem bekannten Gelehrten der Religionswissenschaft, zu sagen, das Numinose, das nach Otto als das Wesentliche des Göttlichen gilt. Das Numinose ist das, was dem Menschen verborgen bleibt, und Furcht bzw. Ehrfurcht erregt. Die Menschen haben schon immer, allein weil sie als Menschen zur Welt kamen, einige gemeinsame Grunderfahrungen geteilt, wie etwa das Sterben und Geborenwerden, das Vergehen und Entstehen, die Erde und den Himmel, Kampf und Frieden, Hass und die Liebe, usw. Die Art und Weise des Ausdrucks dieser Grunderfahrungen ist jedoch von Kultur zu Kultur verschieden. Sie werden von den kulturellen Umgebungen bedingt und bedingen zugleich diese Umgebungen. Sie sind vermittelt und zugleich vermittelnd. Insofern könnten sie als Morphome verstanden werden bzw. in der morphomatischen Perspektive betrachtet werden. So auch der Wind-Gott von Sōtatsu, der als ein numinoses Wesen den Taifūn hervorbringt.

Dieses Bild ist allerdings nur ein Beispiel für die Erfahrung mit dem Wind in Japan, die sich in spezifischer Weise kulturell entwickelt hat, so dass zunächst auf der sprachlichen Ebene das Wort ›Wind‹ als ein Kulturbegriff geltend gemacht werden kann. Wenden wir uns im nächsten Abschnitt den sprachlichen Wendungen der Wind-Kultur in Japan zu.

3 Dasselbe könnte auch von der Gestaltung des indischen ›Wind-Gottes‹ gesagt werden. Vgl. Dazu Corinna Wessels-Mevissen: *The gods of the directions in ancient India: origin and early development in art and literature (until c. 1000 A. D.)*. Berlin 2001. Die in diesem Buch aufgezeigten Figuren Nr. 192 bis 195 zeigen, dass die Windgötter Indiens denselben Windsack tragen wie der Wind-Gott von Sōtatsu.

## Der ›Wind‹ als Kulturbegriff im Fernen Osten

Das Wort ›Kultur‹ wird in Japan heute, seit der Meiji-Restauration vor 140 Jahren, mit *bunka* übersetzt.

### Der Kulturbegriff im Westen und Osten

Lateinisch: *cultura*

(Cicero: den Acker des Geistes bebauen)

Japanische Übersetzung: *bunka* (文化)

(*bun* 文: *Litera*, *ka* 化: bilden, verändern,

*bunka* 文化: mit *Litteras* das Volk erziehen)

Fernöstlicher Kulturbegriff:

›Wind‹ (風) in verschiedenen Wendungen

›Weg‹ (道) in verschiedenen Wendungen

*Bun*, lateinisch *littera*, bedeutet Buchstabe, Satz, Muster, und *ka* heißt inkarnieren, aufklären, belehren, bilden. *Bunka* bedeutet also wörtlich genommen, dass eine ungebildete Person bzw. ein Volk sich mit *Littera* aufklären und belehren lässt. Hinter dieser Wortwendung liegt vielleicht eine bestimmte, von den damaligen Japanern empfundene Vorstellung der europäischen Kultur zugrunde, von der dieses Land, nach einer 300 Jahre währenden Politik des *sakoku* (›Abschließung des Landes‹) gegen die Außenwelt, modernisiert worden war. Die europäische Kultur war das Bildungsziel der japanischen Kulturpolitik, das zu allererst im Bereich der *Littera* verfolgt werden musste. Seitdem wird das Wort immer im weitesten Sinne gebraucht. Damals dachte man nicht, und auch heute denkt man kaum daran, dass die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ›Kultur‹, d. h. *colere*, dem Bebauen, im Ausdruck *bunka* nicht enthalten ist. Als diese Übersetzung in den 1960er und 70er Jahren in China für die Bezeichnung der drastischen Massenbewegung der ›Kulturrevolution‹ verwendet wurde, fiel offensichtlich keinem die revolutionäre Idee ein, über die Bedeutung des Wortes *bunka* radikal nachzudenken. Niemand fragte, ob dieses Wort nicht ursprünglich von oben, aus der Perspektive der Machtinhaber eingeführt wurde, und insofern zur Arbeiterklasse, die sich zum Träger der Revolution erklärt hatte, nicht ganz passt.

In der Kulturphilosophie des 20. Jahrhunderts wurde er zu einem Oberbegriff erweitert, unter dem Ethik, Ästhetik, Religion, Kunst usw. als Sondergebiete desselben zusammengefasst wurden.<sup>4</sup> All das, was im individuellen wie auch im sozialen Leben des Menschen mehr oder weniger gepflegt und gebildet wird, kann als ›Kultur‹ bezeichnet werden. Zudem ist zu überlegen, ob es im Fernen

4 H. Rickert: Kant als Philosoph der modernen Kultur. Tübingen 1924, 7.

Osten nicht doch ursprünglich entsprechende Begriffe für ›Kultur‹ gegeben hatte, bevor die künstliche Übersetzung *bunka* erfunden wurde.

Beginnen wir mit den kulturellen Phänomenen im individuellen Leben, d. h. mit der Bildung eines Menschen.

### 風 *fū* = Wind (1)

風貌 ( <i>fūbō</i> ):	Wind-Gesicht (= Gesicht)
風采 ( <i>fūsai</i> ):	Wind-Figur (= Figur)
風体 ( <i>fūtai</i> ):	Wind-Leib (= Aussehen)
風姿 ( <i>fūshi</i> ):	Wind-Gestalt (= Gestalt)

Sie betrifft das Innere des Menschen, das sich in der Aussprache, im Benehmen oder im Gesicht äußert. Man spricht in solchen Fällen im Japanischen von *fūbo*, d. h.: wörtlich ›Wind-Gesicht‹, von *fūtai*, d. h. vom ›Wind-Leib‹, vom *fūsai*, der ›Wind-Figur‹, oder von *fūshi*, d. h. von der ›Wind-Gestalt‹. Das Wort ›Wind‹ bedeutet hier so etwas wie ›Charakter‹ oder ›Art und Weise‹ und nicht Luftbewegung. Gerade deshalb muss aber gefragt werden, warum hier statt einfach von Gesicht und Leib, Figur und Gestalt zu reden, noch das Wort ›Wind‹ hinzugefügt wird und was dadurch im Hinblick auf die Wortbedeutung dieser Begriffe geändert wird.

Wenn wir die angegebenen Ausdrücke etwas sorgsamer betrachten, bemerken wir, dass sie nicht nur das Gesicht, den Leib, die Figur oder die Gestalt als körperlichen Ausdruck meinen, sondern diese mit dem Bedeutungsumkreis des ›Windes‹ verbinden und prägen. Sagt man z. B. über einen Mann, er habe das ›Wind-Gesicht‹ des Samurai, so heißt das, dass er zwar nicht wirklich ein Samurai ist, dass aber in seinem Gesicht irgendwie der Charakter, die Stimmung eines Samurai zum Ausdruck kommt. Diese Stimmung ist der Wind, der in ihm weht. Sein Gesicht ist zwar einerseits sein eigenes Gesicht, zugleich hat es aber etwas an sich, was daran vorbeigeht und zugleich darin anmutet. Dieses vorbeigehende Etwas ist das, was in den Ausdrücken ›Wind-Leib‹, ›Wind-Figur‹, ›Wind-Gestalt‹ usw. impliziert ist, wobei es auf verschiedene Art ›weht‹. *fūbo* und *fūshi* sind positive, dichterische Bezeichnungen, während *fūsai* und *fūtai* oft zur Charakterisierung eines gemeinen Menschen verwendet werden.

Um diese verschieden wehenden Wind etwas konkreter zu begreifen, betrachten wir andere Beispiele:

### 風 *fū* = Wind (2)

気風 ( <i>kifū</i> ):	Wind-Gesinnung (= Gesinnung)
風雅 ( <i>fūga</i> ):	Wind-Anmut (= Anmut)
風流 ( <i>fūryū</i> ):	Wind-Strom (= die dichterische Lebeweise)
風狂 ( <i>fūkyō</i> ):	Wind-Verrücktheit (= Verrücktheit)
風格 ( <i>fūkaku</i> ):	Wind-Persönlichkeit (= Persönlichkeit)
風鑑 ( <i>fūkan</i> ):	Wind-Ansicht (= die aufrichtige Weisheit)

Wie oben erwähnt, kommt das Innere eines Menschen in der Gestalt und im Gesicht zum Ausdruck. Dieses Innere wird im Japanischen oft mit dem *kifû*, d. h. ›Gesinnungswind‹, bezeichnet. Damit ist nicht nur der innere Zustand eines Menschen im Sinne des psychologischen Charakters gemeint – meist bezogen auf einen Menschen, der sich durch Tugend und Mut auszeichnet – sondern auch die Art und Weise, wie dieses Gemüt zutage tritt. Hier gilt es vor allem, neben *fû*, auch das Wort *ki* zu bedenken. *ki* bedeutet auch ›Luft‹, also etwas mit dem Wind wesensgleiches. Im japanischen Wort *kifû* spürt man den erquickenden Wind, die erfrischende Art eines Menschen; das Innere als eigenster Raum ist bei einem gebildeten Menschen von solcher Frische erfüllt.

Ein weiteres Beispiel wäre *fûga*, die ›Wind-Anmut‹. Die Zutat des Wortes ›Wind‹ macht einen Unterschied zur Anmut im gewöhnlichen Sinne, die eine vornehme Atmosphäre des hochgebildeten Menschen bedeutet. Wenn jemand aufgrund seiner Bildung Gedichte liest und schreibt, Musik liebt und versteht, und in Gebärden geübt ist, dann ist er anmutig. Dabei werden Dichtung, Musik, vornehme Gebärde usw. als Gebiete angesehen, in denen sich der Mensch von seinem Naturzustand löst. Je feiner und höher der Mensch sich bildet, desto weiter wird er von der Natur unterschieden. Wenn Kant in seiner *Kritik der Urteilkraft* sagt, dass die Kultur »der letzte Zweck« der Natur ist,<sup>5</sup> so meinte er genau dieses Verhältnis von Kultur und Natur. Bei einem Menschen von *fûga* andererseits wird die Natürlichkeit, wie sie der Wind im Spielen zeigt, nicht verabschiedet, sondern vielmehr als der höchste Zustand oder als das Ideal der *fûga* angesehen. Die Natur ist das Vorbild der Artefakte. Man kann hier freilich eine andere kantische These heranziehen, die als ein Annährungspunkt von der westlichen Seite zur fernöstlichen Kunstauffassung gilt. Sie lautet: Die Kunst ist schön, solange sie zugleich wie die Natur aussieht.<sup>6</sup> Das von Kant gemeinte Schöne ist allerdings der ästhetischen Urteilkraft zuzuschreiben, die durchaus subjektiv bleibt. Bei der idealen Natürlichkeit der ›Wind-Anmut‹ geht es aber letztlich um die ich-lose Gelassenheit, die sich jedem subjektiven Ich-Bewusstsein entzieht.

Wird diese Wind-Anmut im Alltagsleben praktiziert, so wird die Lebensweise *fûryû* genannt, wörtlich: ›Wind-Strom‹. Damit ist zunächst eine Lebensweise ohne Bedrängnis, ohne Zeitdruck durch Geschäfte oder Tagesprogramme gemeint – die Lebensweise eines Menschen, der sich als Naturfreund ohne Zwänge versteht. Sein Leben ist wie ein freier Windstrom, in dem der Mensch auf nichts beharrt und von nichts gebunden wird.

5 Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilkraft*. In: *Kants gesammelte Schriften*. Hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 5 (hg. v. Paul Nartop). Berlin 1908, § 83 (S. 429): »Von dem letzten Zwecke der Natur als eines teleologischen Systems.«

6 Ebd., § 45 (S. 306): »Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint.«

Wenn dieser ›Wind-Strom‹ die Norm des alltäglichen Lebens weit überschreitet und sich sogar an dieser Norm stößt, so ist das Leben nicht mehr durch *fūryū* gekennzeichnet, sondern durch *fūkyō*, d. h. ›Wind-Verrücktheit‹. Ein ›windverrückter‹ Mensch ist vom Maß des alltäglichen Lebens abgerückt und wird darob als ›Ver-rückter‹ angesehen. Dennoch ist er nicht einfach zügellos anomal, sondern frei wie der Wind, so dass er von den anderen Menschen zwar getadelt, aber dennoch irgendwie beneidet wird.

Hat ein Mensch allerlei bittere Lebenserfahrungen – *fūsetu*, d. h. ›Wind-Schnee‹ des Lebens – hinter sich und kommen seine inneren Erlebnisse in seinem ›Wind-Gesicht‹ zum Ausdruck, sagt man, er habe *fūkaku*, d. h. eine ›Wind-Persönlichkeit‹. Diese ist weder eine neutrale noch eine durch Bildung erworbene, ausgeprägte Persönlichkeit; vielmehr könnte man sich darunter einen alten, großen Baum vorstellen, der jeden Winter kalten Schnee und jeden Sommer die heiße Sonne ertragen hat. Die ›Wind-Persönlichkeit‹ ist die Natur, zu der ein Mensch heranwachsen soll. Der Mensch mit einer ›Wind-Persönlichkeit‹ hat eine ›Persona‹ im ursprünglichen Sinne der ›Maske‹, die als ein Gesicht oder ein Ausdruck der Natur gilt. Die Ansichten eines solchen Menschen nennt man *fūkan*, d. h. ›Wind-Ansicht‹, die nicht einen hohen Grad an angeeigneter Weisheit bezeichnet, sondern eine gewissermaßen natürlich gewachsene Weisheit.

Es ist nicht notwendig, endlos weitere Beispiele anzugeben. Zusammenfassend kann festgehalten werden: In Japan und auch in China wurde ursprünglich das Zeichen ›Wind‹ für die Ausdrücke der ›Kultur‹ im Sinne der individuell-persönlichen Bildung gebraucht. Der Wind ist eigentlich weder etwas Gepflegtes noch etwas Kultiviertes, sondern etwas Natürliches. Der europäische Begriff ›Kultur‹ verweist dagegen, wie das lateinische Wort *colere* suggeriert, auf das Ergebnis der Arbeit des Menschen. Die Kultur ist die Gesamtheit der Artefakte. Der Wind als Natürliches ist eigentlich Vor-Kulturelles. Darin, dass dieses Zeichen trotzdem für die Pflege und Bildung des Menschen gebraucht wurde, liegt ein Hinweis darauf, wie die Natur und der Mensch im Fernen Osten aufgefasst werden.

Setzen wir die Betrachtung der Wind-Kultur auf der sprachlichen Ebene fort. Die individuelle Bildung des Menschen ist nur ein Teil der Kultur. Der Bereich des sozialen Lebens bildet den noch wesentlicheren Teil. Das Wort ›Wind‹ wird auch in diesem Bereich vielfältig verwendet.

### 風 fū = Wind (3)

風俗 (fūzoku):	Wind-Sitte (= Sitte)
風習 (fūshū):	Wind-Gewohnheit (= Gewohnheit)
風潮 (fūchō):	Wind-Flut (= die soziale Tendenz)
風紀 (fūki):	Wind-Norm (= Norm)
風雲 (fūun):	Wind-Wolke (= die politische Lage)

In einer alltäglichen Wendung sagt man oft, ein Land habe bestimmte *fūzoku* oder *fūshū*, d. h. ›Wind-Sitte‹ oder ›Wind-Gewohnheit‹. Diese Ausdrücke bedeuten die Sitten und Gewohnheiten in der Menschenwelt, die zugleich als Windphänomene empfunden werden. Die Sitten und Gewohnheiten als Phänomene der Menschenwelt werden in erster Linie als Naturphänomene gesehen, die in einer bestimmten Zeit ohne besonderen Grund in dieses Land gekommen sind. Die jeweils unterschiedliche Art und Weise, wie der Wind in einer Gesellschaft und zu einer Zeit weht, heißt *fūchō*, ›Wind-Flut‹ bzw. die Zeitströmung. Man weiß nicht, woher sie kommt und wohin sie geht, und denkt nicht, dass man für diese ›Wind-Flut‹ verantwortlich ist. Wenn sich die ›Wind-Flut‹ gegen die guten Sitten richtet, wird *fūki*, d. h. die ›Wind-Norm‹ eines Landes, als verdorben angesehen. Was als verdorben gilt, ist die Art und Weise des Windes, und nicht die Norm selbst. So erwartet man: »Diese Richtung des Windes wird sich bald ändern.«

Eine Krisensituation in der Politik oder im Krieg wird oft mit dem Wort *fūm*, d. h. ›Wind-Wolke‹, ausgedrückt. Man sagt, die sich rasch und drastisch bewegende ›Wind-Wolke‹ kündige eine Krise des Staates an. Aber indem man diese Krise als ein Phänomen des Windes empfindet, erwartet man auch, dass sie bald vorbeigeht.

Ein Staat oder ein Volk hat einen je eigenen Charakter, der *kokufū*, d. h. ›Staats-Wind‹, heißt.

#### 風 fū = Wind (4)

国風 (kokufū):	Staatswind (= Charakter eines Volkes)
家風 (kafū):	Familienwind (= Charakter einer Familie)
風物 (fūbutsu):	Wind-Dinge (= Produkte einer Gegend)
宗風 (shūfū):	Sektenwind (= Charakter einer Religionssekte)
風物 (fūbutsu):	Wind-Dinge (= Produkte einer Gegend)
風光 (fūkō):	Wind-Licht (= Naturlandschaft)
風景 (fūkei):	Wind-Landschaft (= Landschaft)
風土 (fūdo):	Wind-Erde (= Klima)

Bei einer Familie heißt er *kafū*, ›Familien-Wind‹, und bei einer Religionssekte wird er *shūfū*, ›Religionssekten-Wind‹, genannt. Zur Kultur eines Volkes gehört auch die Landesproduktion in vier Jahreszeiten, die oft *fūbutsu*, die ›Wind-Dinge‹ genannt werden. Dieser Begriff umfasst nicht nur das vom Menschen Produzierte und Geerntete, sondern auch die mit bestimmten Jahreszeiten verbundenen Produkte und Naturlandschaften. So wird z. B. das Aufladen gelber Heubündel auf den Reisfeldern, welches den nahenden Winter erahnen lässt, ein *fūbutsu* des Herbstes genannt. Auch eine menschenleere Szenerie, in der weiße Möwen Futter suchend über einem blauen Fluss kreisen, gilt als *fūbutsu* des Winters. Diese Landschaften werden auch *fūkō*, ›Wind-Licht‹, oder *fūkei*, ›Wind-Landschaft‹, genannt. Das Klima im Ganzen wird *fūdo* genannt. Die

Klimatologie des Aufklärungsphilosophen Johann Gottfried Herder z. B. wird im Japanischen als *fūdo-gaku*, ›Wind-Erde-Wissenschaft‹, benannt.

Viele weitere Beispiele finden sich in heute nicht mehr gebräuchlichen Ausdrücken. Für uns genügt aber nur die Feststellung, dass auch die kulturellen Phänomene des gesellschaftlichen Lebens im Fernen Osten oft mit dem Wort ›Wind‹ benannt werden. Es ist allerdings noch hinzuzufügen, dass das Wort ›Wind‹ oft auch für die Bezeichnung von Krankheiten verwendet wird.

**風 fū = Wind (5)**

風眼 (fūgan): Wind-Auge (= Augenkrankheit)  
 風氣 (fūki): Wind-Luft (= Paralyse)  
 中風 (chūfū): Halb-Wind (= Halbseitige Lähmung)  
 風邪 (kaze): Wind-Böse (= Erkältung)

---

病氣 (byōki): Wind-Böse (= Erkältung)

*Fūgan*, ›Wind-Auge‹, heißt Augenkrankheit im Allgemeinen, *fūki*, ›Wind-Luft‹ bedeutet Paralyse, und *chūfū*, ›Halb-Wind‹, ist eine halbseitige Lähmung. *Kaze*, das Böse des Windes, bedeutet Erkältung. Krankheit im Allgemeinen wird *byōki* genannt, und meint die Erkrankung von *ki*, des inneren Windes in einem Menschen. Wenn dieser ›innere Wind‹ der Krankheit genesen ist und er seine geistige Potenz wiedergewinnt und der Mensch sich durch Übung diese Kraft des Windes aneignet, so wird er zu einer Art Übermensch. Ein Bild des japanischen Malers Sesson (1504?–1589), *Ryodōhin*, aus dem Mittelalter, zeigt Ryodōhin, einen Mann mit taoistischer Magiekräft, wie er auf den Rücken eines Drachens steigt und zum Himmel fliegt, inmitten eines stürmischen Windes diesem Wind gebietet, und gleichzeitig mit einem anderen Drachen ringt (Abb. 4). Er ist nicht der ›Wind-Gott‹, sondern der ›Wind-Mensch‹.

Der Taoismus wird übrigens *dōkyō*, die ›Weg-Lehre‹, genannt. Der Wind als der geistige Hauch des Universums lässt seinen Sog als Tao, als Weg, zurück, der als Norm und Vorbild des Menschen gilt. Ich werde jetzt auf diesen Bereich nicht weiter eingehen, da zur ausführlichen Betrachtung des historisch belasteten Begriffs Tao vielseitige Vorbereitungen nötig wären. Ich möchte hier eher eine Reihe von Wendungen des Wortes ›Weg‹ aufzeigen, deren Vorfeld die Phänomene des ›Windes‹ bilden. Während der Wind ein reines Naturphänomen darstellt, bildet der Weg meistens ein Artefakt, und steht insofern dem *colere*, dem Bebauen, näher und zeigt eine größere Ähnlichkeit zur westlichen Kultur auf. Er behält aber dennoch den Charakter des Windes bei, da ein Weg nicht notwendigerweise befestigt oder beschildert ist, sondern auch so entsteht, dass zuerst eine Schar von Tieren auf den großen Feldern über längere Zeit in eine bestimmte Richtung wandert oder in den Bergen die Tieren einen Pfad täglich gehen.





Abb. 4: Sesson (1504?-1589): Ryodôhin  
Tuschebild, Nara: Yamato Bunka-Kan

Nicht nur der Taoismus, sondern auch die fernöstliche Religion wie der Buddhismus und Shintoismus sowie die Ethik werden jeweils als ein ›Weg‹ bezeichnet.

**道 (dô) = Weg (τ)**

道教 (dôkyô):	Weg-Lehre (=Taoismus)
仏道 (butsudô):	Buddha-Lehre (= Bouddhismus)
神道 (shintô):	Gott-Weg (= Shintoismus)



*Abb. 5: John William Waterhouse: Boreas (1903)  
Öl auf Leinwand  
Privatbesitz*

Auch die Kunst im Ganzen wird *geidô*, ›Kunst-Weg‹, genannt,

**道 (dô) = Weg (2)**

芸道 (geidô):	Kunst-Weg
書道 (shodô):	Schreib-Weg (= Schreibkunst)
茶道 (sadô):	Tee-Weg
華道 (kadô):	Blume-Weg
香道 (kôdô):	Duft-Weg
柔道 (jûdô):	Sanft-Weg (= Jûdô)
剣道 (kendô):	Schwert-Weg
弓道 (kyûdô):	Bogenschießen-Weg
人の道 ( michi):	Menschenweg (= Ethik)
神ながらの道(kanngara-no-michi):	Gottgemäßer Weg

unter dem sowohl die sogenannte schöne Kunst, wie die Schreibkunst, als auch die Performance-Kunst wie die Tee-Zeremonie, die Blumenkunst usw., aber auch die Kampfkunst wie Judo (*jûdô*, ›Weg des Nachgebens‹), Schwertkunst, Bogenschießen usw. zu verstehen sind. All dieses soll hier aber nur ein Hinweis bleiben. Ich komme nochmals zum ›Wind‹ zurück.

Der Wind-Gott wirkt auch in jüngster Zeit als künstlerisches Motiv, und zwar nicht nur in Japan. Ein Bild von John William Waterhouse, *Boreas* (Abb. 5), ist als ein Beispiel heranzuziehen. Der Nordwind ist für den aufgeklärten englischen Maler der Jahrhundertwende um 1900 nicht mehr die unkontrollierbare, gewaltige Naturkraft. Die dargestellte junge Frau, die sonst in der griechischen Mythologie die von Boreas entführte Orithya darstellt, ist so selbstbewusst, dass sie sich die Kraft des Boreas zu ihrer eigenen Attraktivität aneignet. Es gibt heute, in der Zeit, wo die Götter geflohen sind, wie der Dichter Hölderlin vor zwei Jahrhunderten gehnt hatte, keinen ›Wind-Gott‹ mehr. Aber die Spur des Wind-Gottes bleibt doch weiterhin auffindbar, wie es die Gestalt der von Waterhouse dargestellten jungen Frau zeigt. So ist zu fragen, wo der Wind-Gott in Japan heute noch zu sehen ist. Ein Aufenthaltsort von ihm ist die Architektur. Mit diesem Thema kommen wir zum dritten Teil meines Beitrags.

### Der ›Wind‹ in der japanischen Architektur

Als Überleitung möchte ich ein Haiku-Gedicht von Bashô (1644–1694) zitieren. In diesem Gedicht ist zwar nicht vom ›Wind‹ die Rede, aber der lebensweltlich gepflegte Sinn der Menschen für den Wind bildet hier das fundamentale Element des Haiku-Gedichtes, das lautet:

山も庭も 動き入るるや 夏座敷

*Yama mo niwa mo / ugoki-iruru ya / natsu-zashiki*

(Berge und Garten  
scheinen einzutreten  
– Sommer-Zimmer)

Das im Gedicht erwähnte Sommer-Zimmer ist nicht ein zu einem Zweck bestimmter Raum wie der Empfangsraum, der Speisesaal, die Vorhalle usw. Das typisch japanische Haus besteht aus vielen Räumen, die aber nicht mit einer festen Wand, sondern mit Schiebetüren aus Papier voneinander abgetrennt werden. Auf diese Schiebetüren können übrigens Bilder gemalt werden, und die Schiebetür-Malerei bildet ein wichtiges Genre der japanischen Malerei. Schiebetüren mit ausgesuchten Bildern können oft kostspieliger sein als der Raum selbst und bilden dennoch, als Türen, Bestandteil des Raums. Die Türen können je nach Bedarf sehr einfach weggenommen werden, so dass zwei nebeneinander liegende Räume, wenn viele Gäste kommen, zu einem großen Raum zusammengefügt werden, damit ein großes Festmahl veranstaltet werden kann. Das Sommer-Zimmer ist der Raum für den schwülen Sommer. Er entsteht dadurch, dass die Schiebetüren mehrerer Zimmer entfernt werden und der Wind von außen in den Innenraum hinein- und hinausweht. Auch wenn sie nicht entfernt werden, kann man sie halb geöffnet belassen, was bei den Türen der europäischen Häuser prinzipiell nicht geht, die entweder geöffnet oder geschlossen werden. Dadurch werden in japanischen Häusern Hitze und Schwüle im Zimmer gemildert und es wird angenehm kühl. Wer in diesem Sommer-Zimmer sitzt, hat den Garten davor und die Berge in der Ferne direkt vor Augen, ohne Hindernis, als kämen sie zusammen mit dem Wind ins Zimmer herein.

Mit diesem Haiku-Gedicht gehen wir in der Betrachtung des ›Windes‹ von der Ebene des Begriffs zur dichterischen Schöpfung über, begeben uns aber auch auf die Ebene der Architektur. Dieser Übergang ist für die Betrachtung der Windkultur weder ein exzeptioneller noch ein beliebiger. Denn wie aus der Tafel der vielfältigen Ausdrücke mit dem Wort ›Wind‹ vorhersehbar war, umfasst die Windkultur alle Gebiete des Menschenlebens, von den Sprachwendungen und künstlerischen Ausdrücken bis zu den gesellschaftlichen und lebenspraktischen Sitten. Da aber die Baukunst einen Gesamtheitscharakter aufweist, in der die anderen tektonischen Künste versammelt werden, bietet sie den repräsentativen Ort, in dem die Wind-Kultur in sinnlich-wahrnehmbarer Weise vergegenwärtigt wird.

Werfen wir weiter einen Blick auf die Struktur des japanischen Hauses, die sich im Sommer-Zimmer auf charakteristische Weise manifestiert. Dort werden der Innenraum und der Außenraum nicht streng voneinander getrennt, wie in den europäischen Häusern, bei denen diese Trennung von fundamentaler Bedeutung ist. Der Schlüssel der Haustür ist im Westen das allerwichtigste für die Bewohner, die im Haus wohnen und sich gegen einen Angriff von außen schützen müssen. Dem heiligen Petrus wird von Christus der Schlüssel zum Tor des Himmelsreiches zuerkannt, wodurch er als Apostel von höchstem Rang gekennzeichnet wird. Die Tür blockiert aber den Wind, der nur durch das Fenster hereinkommen kann. Das englische Wort für Fenster, ›window‹ kommt von ›Wind‹. Das Fenster und die Tür müssen in europäischen Häusern prinzipiell geschlossen sein, während im traditionellen japanischen Haus die Schiebetür und Schiebefenster halb geöffnet bleiben dürfen, damit der Wind ständig hinein- und hinaus wehen kann. Diese halbe Durchlässigkeit in den japanischen Häusern bedeutet zunächst nur die räumliche Beschaffenheit. Sie spiegelt sich aber auch in der religiös-philosophischen Anschauung, wonach die Außennatur und der innere Geist fusionieren. Wie vorhin erwähnt, ist in Japan die Kultur nicht der letzte Zweck der Natur. Zwischen den beiden Gebieten, Natur und Geist, gibt es keine strukturelle Trennung.

Die vergleichende Betrachtung der japanischen und europäischen Architektur ist ein allzu weites Thema, das nicht in den Rahmen des vorliegenden Beitrags gehört. Daher geht es hier vorwiegend um die japanische Architektur, solange in ihr der ›Wind‹ als ein Gestaltungsmotiv beobachtet werden kann. Wenn die traditionellen Häuser in Japan auf diese Weise als Ausdruck für die Wind-Kultur angesehen werden, so ist weiter zu fragen, wie es um den Wind in der modernen Architektur in Japan steht.

Wir begnügen uns hier wiederum nur mit wenigen Beispielen, den Werken des zeitgenössischen Architekten Tadao Andō. Seine *Kapelle des Windes* (Abb. 6 u. 7) steht auf dem Berg Rokkō in der Nähe der Hafenstadt Kōbe. Da diese Stadt zwischen dem Berg im Nord-Osten und dem Hafen im Süd-Westen liegt, sind die Verbindungsstraßen nicht horizontal und flach, sondern ansteigend. Der Wind weht vom Meer zum Berg hin und umgekehrt. Auf dem Berg ist es demnach immer etwas windig. Andō hat zunächst wegen dieser geografischen Beschaffenheit der Ortschaft sein Werk die *Kapelle des Windes* genannt. Er hat darin den Wind aber auch als architektonisches Motiv aufgenommen. Achten wir auf die Kolonnade der Kapelle, die 40 m lang und 2,7 m breit ist. Die Kolonnade ist eigentlich ein Säulengang, hier wird sie aber mit einer Glaswand an beiden Seiten gedeckt. Dafür bleiben ihre Enden geöffnet. Sie ist der Wind-Gang, kann aber auch als ›Wind-Sack‹ verstanden werden, da durch sie der Wind in die Natur hineinweht und der innere *Spiritus* durch sie hinausweht. Der Wind-Sack wird allerdings



*Abb. 6: Tadao Andô: Kapelle des Windes (Kobe 1985/86)  
Korridor und Kapelle*



*Abb. 7: Tadao Andô: Kapelle des Windes  
Der Wind-Korridor*

nicht von einem Wind-Gott gegriffen. Er gehört der Wind-Kapelle. Aber was ›oben‹ (*kami*) auf dem Berg sitzt, ist das Numinose, der ›Gott‹ (*kami*).

Bei den Werken von Andô wirken die Naturelemente oft nicht bloß auf der physikalischen Ebene. Sie besitzen eine heilige und spirituelle Aura, wie z. B. bei der *Kapelle des Wassers* in Hokkaido. Dort liegt ein Teich außerhalb des Gebäudes auf dessen Ostseite. Das Kreuz der Kapelle steht in diesem Teich, so dass er zu einem Altar wird. Das Wasser im Teich ist natürlich und zugleich heilig. Auf diesem Altar im Freien sieht und hört man den Wind der großen Heide in Hokkaidô frei durchwehen.

Ein drittes Beispiel aus dem Werk Andôs ist die *Kapelle des Lichtes* in Osaka. Das Sonnenlicht strahlt durch die auf der Wand durchbrochene, kreuzförmige Lücke hinein, so dass sich das Licht den Anwesenden im dunklen Innenraum in der Form eines Kreuzes vergegenwärtigt. Das Licht ist dort heilig und zugleich natürlich.

Beiläufig gesagt, scheint das Licht in Andôs Kapelle sich von demjenigen in der *Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp* von Le Corbusier zu unterscheiden, da das Licht im heiligen Innenraum der französischen Kapelle durchaus das natürliche Sonnenlicht bleibt. Ebenfalls ist es anders als das Licht in einer gotischen Kathedrale, die, wie die bahnbrechende Forschung von Otto von Simson (*The Gothic Cathedral*) gezeigt hat, anhand der neuplatonischen Metaphysik des Lichtes aufgebaut wurde: das Licht des unendlichen Himmelsraumes soll den irdischen Innenraum in ein Reich Gottes verwandeln.<sup>7</sup>

### Eine unabgeschlossene Schlussüberlegung

Das Wasser oder das Licht gehören allerdings nicht unmittelbar in das vorliegende Referat. Es geht hier um den ›Wind‹, und zwar nicht nur als *Naturphänomen*, sondern auch als *Kulturphänomen*. Der Wind als Kulturphänomen heißt, dass es beim Wind nicht nur um die physikalisch-materielle Luftbewegung, sondern auch um die Erfahrungsweise des Menschen selbst geht, der in seiner Lebenswelt mit dem Wind umgeht. Dies gilt auch von den heute wieder sehr aktuellen Windrad-Technologie oder von Sportarten wie Segeln, Surfen, Paragliding usw. Der Wind weht überall, aber die Art und Weise seines Wehens ist klimatisch je anders, und diese klimatische Differenz führt zu den kulturell differenzierten Winderfahrungen, die ihrerseits zur Weiterbildung der kulturellen Lebenswelt beitragen. Dies wurde vorhin beispielsweise an den Figuren der Wind-Götter im Westen und Osten sowie an den ästhetisch-sittlichen Ausdrücken in Japan gezeigt. Die begriffliche Formkonstanz ›Wind‹ wird immer

7 Vgl. Otto von Simson: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. Darmstadt 1968 [engl. Original 1956].

und überall beibehalten, aber die sinnlich wahrnehmbaren Phänomene des Windes ergeben sich nicht als konstant, sondern als kontingent und mannigfaltig, so dass man mittels der Windphänomene eine vergleichende Betrachtung der Kulturen versuchen kann. Die vorliegende Betrachtung lässt sich als ein solcher Versuch verstehen.

Anhand des Ergebnisses dieser Betrachtung ist weiterhin die Frage zu stellen: Inwieweit ist der Wind als ein Morphom aufzufassen? Ein Morphom soll die sinnlich wahrnehmbare, spezifisch konkrete Gestalt der sonst formkonstanten, allgemeinen Episteme sein. Seine jedes Mal verschiedene inhaltliche Varianz gilt dabei als die schöpferische Medialität der jeweiligen Kulturbildung. Der Wind als *Kulturphänomen*, wie er oben anhand der Wind-Kultur in Japan betrachtet wurde, hat anscheinend alle diese Seinsweisen des Morphoms. Insofern könnte dieser als Morphom bezeichnet werden.

Aber die Bestimmung des Windes als Morphom bedarf doch einer Legitimation bzw. einer weiteren Reflexion, wenn daran erinnert wird, dass der Wind ursprünglich als ein *Naturphänomen* kein sichtbares Ding, sondern an sich unsichtbar und formlos ist. Er ist nur an den Dingen sichtbar, an denen er vorbeieht. Zwar ist er auf der Haut spürbar und insofern wahrnehmbar. Außerdem hat er als Luftbewegung jedes Mal eine Richtung. Man sollte aber dennoch etwas zurückhaltend sein, zu sagen, dass der Wind eine feste Substanz hat. Wenn man unter der Substanz, wie sie in der überlieferten Philosophie bestimmt wird, das allen kontingenten Erscheinungen zugrunde liegende Beständige versteht, so ist der vergängliche Wind eher substanzlos. Könnte ein Morphom auch in dieser Seinsweise ohne Weiteres verstanden werden? Mit dieser Fragestellung öffnet sich ein Problembereich des interkulturellen Dialogs, da sich in der Wind-Kultur im Fernen-Osten eine eigentümliche Empfindsamkeit für das gebildet hat, was vergänglich, formlos und substanzlos ist, und diese Kultur viele ›morphomatische‹ Aspekte besitzt.

Um nur eine Richtung dieses Dialogs andeutungsweise zu skizzieren, ist zuerst zu bemerken, dass für den Begriff Morphom eine gewisse Dichotomie der Begriffe wie diejenige von Form und Materie, Allgemeinheit und Besonderheit, Konstanz und Varianz, usw. notwendig ist. Diese Begriffsdichotomie stammt als Substanzontologie eigentlich aus der abendländischen Philosophie. In der alt-überlieferten Denktradition der ›Wind-Kultur‹ im Fernen Osten ist jedoch der Gedanke des substanzlosen bzw. formlosen Nichts fundamental. Dort wird die genannte substanz-ontologische Dichotomie zwar verstanden, aber wegen der oben genannten Seinsauffassung des ›Nichts‹ im Grunde nur mit einem gewissen Vorbehalt akzeptiert. Der Versuch, den formlosen bzw. substanzlosen Wind als Morphom aufzufassen, würde im Dialog zwischen der westlichen und der östlichen Denktradition eine gewisse De-Konstruktion dieses Begriffs beanspruchen.



In diesem Zusammenhang ist noch eine weitere Bemerkung anzufügen: Auch innerhalb der abendländischen Philosophie wurden die substanzialistisch-dichotomischen Begriffspaare nicht immer als endgültig betrachtet, sondern in ihrer ursprünglichen Einheit befragt. Die sogenannte Dialektik z. B., wie sie besonders im deutschen Idealismus spekulativ entwickelt wurde, ist eine Denkweise, die die dichotomische Zweiheit in ihrer Einheit zu begreifen und aufzuheben versucht. Die schöpferische Medialität des Morphoms kann mit Hilfe dieser dialektischen Logik als die ›Mitte‹ in einer Vermittlungsbewegung aufgefasst werden, in der die Eigendynamik des Ganzen stattfindet. Diese ›Mitte‹ der Vermittlung wird aber nicht wiederum in die Vermittlungsbewegung integriert. Sie hat keinen eigenen logischen Inhalt, der dialektisch bestimmt wird. Sie kann, wenn man diesen Aspekt besonders hervorheben will, als das formlose ›Nichts‹ inmitten der dialektischen Bewegung definiert werden. Die morphomatische Auffassung der dialektischen Vermittlungsbewegung würde eine solche Perspektive eröffnen.<sup>8</sup>

Der form- und substanzlose ›Wind‹ ist als *Naturphänomen* zwar nicht als ein Morphem zu verstehen. Dennoch hat der Wind als *Kulturphänomen* viele ›morphomatische‹ Aspekte. Die Betrachtung der fernöstlich-kulturellen Figurationsdynamik des ›Windes‹ mit der Frage, inwieweit der ›Wind‹ ein Morphem sei, führt zu einem interkulturellen Dialog, in dem der Begriff des Morphoms selbst in einem bisher vielleicht nicht beachteten begrifflichen Potential neu beleuchtet wird.

#### Abbildungsnachweis

- Abb. 1: <http://www.blog.makeupmoxie.com/images/art-botticelli-venus-01.jpg>  
 Abb. 2: Foto: N. Eschbach, Gießen  
 Abb. 3: © flickr  
[http://www.google.de/imgres?imgurl=http://farm5.static.flickr.com/4016/4360964495\\_78d181b522.jpg&imgrefurl=http://www.flickr.com/photos/47550104%40No6/4360964495/&usq=\\_\\_c9DJBWfVD7ZbY3fF5zGX8BO6gNc=&h=453&w=500&sz=234&hl=de&start=12&zoom=1&itbs=1&tbnid=](http://www.google.de/imgres?imgurl=http://farm5.static.flickr.com/4016/4360964495_78d181b522.jpg&imgrefurl=http://www.flickr.com/photos/47550104%40No6/4360964495/&usq=__c9DJBWfVD7ZbY3fF5zGX8BO6gNc=&h=453&w=500&sz=234&hl=de&start=12&zoom=1&itbs=1&tbnid=)

8 Vgl. Ryōsuke Ōhashi: *Zeitlichkeitsanalyse der Hegelschen Logik*. Freiburg i. Br. 1984. Der Verfasser versuchte dort, die logische Bewegung der Dialektik, wie sie bei Hegel in seiner »Wissenschaft der Logik« entwickelt wird, im Hinblick auf diese formlose Mitte der Vermittlung hin zu ›de-konstruieren‹, um diese Mitte als den Ort des Nichts im buddhistischen Sinne im Dialog mit der hegelschen Philosophie zugänglich zu machen.

KUsrOUbxkVrU2M:&tbnh=118&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3DS%25C3%25B4tatsu%2Bwind%2Bflickr%26hl%3Dde%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1&ei=EAYoTdztE4XtOYP7-bYC

Abb. 4: Nihon no Bijutsu, Nr. 63. Tokyo 1971, Abb. 4.

Abb. 5: © jwwaterhouse

[http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.jwwaterhouse.com/paintings/images/waterhouse\\_boreas.jpg&imgrefurl=http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm%3Frecordid%3D50&usg=\\_\\_Mhgf4ACJS9FEC7gJ30y1JgeoS4U=&h=743&w=528&sz=159&hl=de&start=1&zoom=1&itbs=1&tbnid=nNeJRpKKoiJUOM:&tbnh=141&tbnw=100&prev=/images%3Fq%3Dwaterhouse%2Bboreas%26hl%3Dde%26sa%3Dg%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1&ei=bolATZb7JMygOsLSibED](http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.jwwaterhouse.com/paintings/images/waterhouse_boreas.jpg&imgrefurl=http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm%3Frecordid%3D50&usg=__Mhgf4ACJS9FEC7gJ30y1JgeoS4U=&h=743&w=528&sz=159&hl=de&start=1&zoom=1&itbs=1&tbnid=nNeJRpKKoiJUOM:&tbnh=141&tbnw=100&prev=/images%3Fq%3Dwaterhouse%2Bboreas%26hl%3Dde%26sa%3Dg%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1&ei=bolATZb7JMygOsLSibED)

Abb. 6, 7: © Tadao Ando Architect and Associates, Osaka, Japan

Thierry Greub

## *O* Odyssee, *Where Art Thou?*

### Homers *Odyssee* und ihre morphomatischen Transformationen am Beispiel dreier zeitgenössischer Filme

Meine Absicht ist, den Mythos *sub specie temporis nostri* zu transportieren.  
James Joyce, Brief vom 21. September 1920

Am 21. September 1920 sandte James Joyce (1882–1941) aus Paris einen auf Italienisch geschriebenen Brief an den Mailänder Kritiker Carlo Linati (1878–1949), einem heute kaum noch bekannten italienischen Schriftsteller, Literaturkritiker und Übersetzer von Charles Dickens, David Herbert Lawrence und *Exiles* von James Joyce.<sup>1</sup> Diesem Brief legte Joyce Linati einen ebenfalls auf Italienisch verfassten ›Strukturplan‹<sup>2</sup> zu seinem bis dahin nur in Episoden erschienenen *Ulysses* bei.<sup>3</sup> Joyce schreibt:

- 1 Für die Lektüre des Textes sowie wertvolle Hinweise habe ich Günter Blamberger, Dietrich Boschung, Carol Jacobs, Martin Roussel, Henry Sussman, Volker Pantenburg, Martin Winkler sowie (wie immer) Krystyna Greub-Fraçz von Herzen zu danken.
- 2 Joyce 1975, 172. – Wie Joyce ausführt, umschreiben die Stichworte, die er Linati – zum persönlichen Gebrauch – auf dem Strukturplan angibt, nicht nur den Titel des Kapitels jeder Episode, sondern auch die darin dargestellte Stunde. Die beteiligten Personen, die verwendete Technik, die darin zum Ausdruck kommende Wissenschaft bzw. Kunst, den Sinn bzw. die Bedeutung des Kapitels, ein Körperorgan und ein oder mehrere Symbole: So spielt beispielweise das erste Kapitel *Telemachus* von acht bis neun Uhr morgens, ist den Farben gold und weiß zugeordnet, die darin auftretenden Personen sind (nach Joyces Schema) »Telemaco, Antinoo, Mentor, Pallas [Die beiden Figuren sind mit einer Klammer verbunden], *I Proci* [die Freier], Penelope (Musa)«, die Technik ist der Dialog zu Dritt und Viert sowie die Narratio sowie das Soliloquium (der Monolog); das Kapitel ordnet Joyce der Theologie zu, die Bedeutung, die er ihm zuschreibt, ist »*Il figlio spodestato alla lotta*« (der enteignete Sohn im Kampf), die Zuordnung eines Körperteiles fehlt (da den drei ersten ›Abenteuern‹ des Telemach noch keines zugeordnet ist) und die Symbole sind »Amleto, Irlanda, Stefano«. Abbildungen davon in: Richard Ellmann: *Ulysses on the Liffey*. London 1972, o. S.; das Schema findet sich auf dem einen der zwei Faltblätter in der Umschlagklappe am Ende des Buches und im Vorsatz des Buches als Ausschnitt in Joyces Handschrift. – Weitere Ordnungsraster des *Ulysses* sind wiederkehrende Motive, der Dubliner Stadtplan sowie das Thema der Irrfahrten, s. die konzise Einführung zum Roman von Klaus Reichert: *Eine Party für James Joyce*. 16. Juni 1904 – der Welt-Alltag der Epoche. In: *Literaturen* (Berlin), Juni-H. 2004, 10–17). – Jedes Kapitel von Joyces *Ulysses* spielt während einer bestimmten Stunde eines einzigen Tages am 16. Juni 1904.
- 3 Zwölf Auszüge des *Ulysses* erschienen zuerst in der US-Zeitschrift *Little Review* (ab 1918); 1919 erschienen in der englischen Zeitschrift *Egoist* weitere fünf Fortsetzungen.

[Ich] halte [...] es in Anbetracht des enormen Umfangs und der mehr als enormen Komplexität meines dreifach vermaledaiten Romans für besser, Ihnen eine Art Zusammenfassung – Schlüssel – Gerippe – Schema zu schicken (nur zu Ihrem persönlichen Gebrauch). [...] Ich habe in meinem Schema nur Stichworte angegeben, aber ich glaube, Sie werden es trotzdem verstehen. Es ist ein Epos zweier Rassen (Israeliten/Iren) und gleichzeitig der Zyklus des menschlichen Körpers ebenso wie die *storiella* eines Tages (Leben). [...] Sieben Jahre habe ich an diesem Buch gearbeitet – zum Teufel damit! Es ist ferner eine Art Enzyklopädie. Meine Absicht ist, den Mythos *sub specie temporis nostri* zu transportieren. Jedes Abenteuer (das heißt, jede Stunde, jedes Organ, jede Kunst, die im Strukturplan des Ganzen untereinander verbunden und in Beziehung gesetzt sind) sollte die ihm eigene Technik nicht nur konditionieren, sondern sie auch aus sich selbst heraus erschaffen. Jedes Abenteuer ist sozusagen eine Person, obwohl es sich aus mehreren Personen zusammensetzt – wie Thomas von Aquin es von den himmlischen Heerscharen berichtet (Joyce 1975, 172f.).

In ähnlicher Weise half Joyce ein Jahr später, 1921, einem anderen Freund, Stuart Gilbert (1883–1969) – der André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry, George Simenon, Jean Cocteau, Albert Camus und Jean Paul Satre aus dem Französischen ins Englische übersetzte und bei der Übertragung von Joyces *Ulysses* ins Französische mitarbeitete – den *Ulysses* besser zu verstehen. Auch Gilbert erhielt ein (diesmal englisches) Schema, das zwar weniger Details enthält, dafür aber übersichtlicher ist (vgl. Anhang I).<sup>4</sup>

In Briefen spricht Joyce neben der Aufteilung des Romans in drei Haupt-»Teile« (die übrigens nur Linatis Schema aufweist) und deren »Episoden« (deren Zahl zuerst schwankte<sup>5</sup>) die Benennung dieser Episoden nach Abenteuern aus der *Odyssee* explizit an: So schreibt er am 20. Juli 1919 aus Zürich an Harriet Shaw Weaver, man habe ihn gebeten,<sup>6</sup> »die Methode (oder Methoden) des Wahnsinns [seines Romans] zu erklären« (Joyce 1975, 157). Aber »diese Methoden sind zu vielfältig, wechseln von einer Stunde des Tages zur anderen, von einem Organ des Körpers zum anderen, von Episode zu Episode« (ebd.), sodass das

- 4 Zum Vergleich: Das erste Abenteuer ist hier reduziert auf Titel, Schauplatz, Stunde, Organ, Kunst, Farbe, Symbol und Technik: *Telemachus* spielt in einem Turm um acht Uhr vormittags und ist – die Organ-Zuteilung fehlt hier ebenfalls – der Theologie, den Farben weiß und gold, – hier ändert Joyce zweimal die Angaben – dem Symbol des Erbes und der Technik der (jungen) Erzählung zugeordnet. Vgl. dazu Stuart Gilbert: Das Rätsel Ulysses. Eine Studie. Erweit. Neuausg. Zürich 1960 (engl. 1930), 26f. Im Buch erklärt Gilbert Joyces Roman erhellend aufgrund des Schemas. Vgl. zur Genese von *Ulysses* bes. Frank Budgen: James Joyce und die Entstehung des Ulysses. Frankfurt a.M. 1977 (engl. 1934), sowie Richard Ellmann: Odysseus in Dublin. Frankfurt a.M. 1978.
- 5 Joyce 1975, 144; vgl. die Briefe vom 16. Juni 1915 sowie vom 18. Mai 1918, ebd., 128f. u. 144.
- 6 Gemeint ist A. Clutton Brock vom *Times Literary Supplement*

unmöglich sei. »Wenn man die *Sirenen* so unbefriedigend gefunden hat, habe ich kaum Hoffnung, dass der *Zyklop* oder später die *Circe*-Episode ein Placet finden werden« (ebd.).

Während nun aber die Vorabdrucke der Einzel-Episoden des Romans noch – wie in der erwähnten Briefstelle sowie zahlreichen anderen – mit ihren Kapitelüberschriften abgedruckt worden waren, entschloss sich Joyce bei der Publikation des ganzen *Ulysses* (der erst am 2. Februar 1922, dafür fristgerecht zu Joyces Geburtstag in Paris erscheinen konnte), diese Bezeichnungen nicht mehr anzugeben – und den Leser damit über die genauen Bezüge der einzelnen Kapitel seines Romans zur homerischen Vorlage im Unklaren zu lassen. Trotz der »enormen Komplexität« und Stimmenvielfalt, und trotz der eindeutigen Bezüge jedes der 18 Kapitel von *Ulysses* zu einer bestimmten Episode der *Odyssee*, hatte Joyce diese Verbindung gekappt, um den »Hypotext« (Genette 1993, 14) – die wörtlich »darunter«-liegende Haupt-Vorlage – nicht direkt und sofort preiszugeben. Seither verrät nur noch der Titel des Romans den Bezug zu Homers *Odyssee*, wobei sich das Interesse durch die Löschung der Episoden-Titel vom Textganzen auf den Haupthelden verlagert hatte – eine für das 20. Jahrhundert charakteristische Entwicklung, die etwa auch in der bildenden Kunst zu verfolgen ist.<sup>7</sup> Die Neuausgabe der deutschen Jubiläumsversion von *Ulysses* (zur 100. Wiederkehr des sogenannten *Bloomsday*, dem Tag der Handlung des *Ulysses*, an dem ihr Hauptheld Leopold Bloom im Roman durch Dublin streift) fügte 2004 als Verständnishilfe jeder Episode den von Joyce in den Linati- beziehungsweise Gilbert-Schemata eingeführten Titel sowie zusätzlich eine kurze Erläuterung der Geschehnisse der *Odyssee*-Passagen und deren Parallelen zu den jeweiligen *Ulysses*-Episoden bei.<sup>8</sup>

Die Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung (bzw. der Neuausgabe) des *Ulysses* evoziert die Frage, inwieweit die Kenntnis des Hypotextes bzw. die Fähigkeit, transformierte Episoden den einzelnen Episoden der Vorlage zuzuordnen, für das Verständnis des *Ulysses* – und in weiterer Konsequenz jeder Transposition der homerischen *Odyssee* – notwendig ist. Zugleich aber eröffnet sie das breite Problemfeld, das die Transformation des homerischen Epos »*sub specie temporis nostri*« mit sich bringt.

Der folgende Beitrag möchte diese Problematik in der Perspektive des Morphom-Konzepts des Kölner Kollegs anhand dreier Filme aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts reflektieren, die Homers *Odyssee* auf jeweils unterschied-

7 Vgl. dazu Greub 2008, wo d. Verf. die Homer-Rezeption in der bildenden Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart überblickshaft präsentiert. – Genauso verlief die »Einweihung« in den *Ulysses*, die Frank Budgen (1977, 22) erfuhrt: »Joyce [erzählte] mir zuerst von der Hauptgestalt in seinem Buch und erst später von den verschiedenen Verfahren, die er bei ihrer Darstellung anwandte«.

8 James Joyce: *Ulysses*. Roman. Frankfurt a.M. 2004; das Schema von Gilbert ist auf S. 108of. abgedruckt.

liche Weise in die Wirklichkeit ihrer Zeit transponieren. Im ersten Film, Jean-Luc Godards *Le Mépris* von 1963, kreuzen sich zwei Varianten des Umgangs mit einer Vorlage: einmal eine direkte *Odyssee*-Verfilmung (als Film im Film) und daneben die Geschichte des Ehepaars Javal, die dem Plot der *Odyssee* geradewegs entgegenläuft, da anstatt einer Geschichte des Wiederfindens die einer Entfremdung erzählt wird. Im zweiten Film, Mike Leighs *Naked* von 1993, folgt der Film zwar Hauptmotiven der *Odyssee*, doch will der Regisseur – einem unmissverständlichen Verweis zum trotz – den Hinweis auf eine Homer-Bezugnahme nur ungern gelten lassen. Beim dritten Film, *O Brother, Where Art Thou?* von Ethan und Joel Coen, der am Übergang zum neuen Jahrtausend, im Jahr 2000, entstanden ist, wird hingegen schon im Vorspann programmatisch auf Homers *Odyssee* verwiesen. Dennoch besteht einer der Reize dieses Filmes gerade darin – neben anderen –, die Parallelen zu entdecken bzw. an deren Entdeckung zu scheitern.<sup>9</sup>

Die ungebrochene Wieder- und Neubelebung von Homers *Odyssee* seit ihrer Entstehung um 700 v. Chr. bis heute als Referenzgrundlage von vielgestaltigen Adaptionen, Transpositionen und Umdeutungen in der bildenden Kunst, der Literatur, Musik und im Film, wie auch die Tatsache, dass es sich dabei um eines der wichtigsten Urformen der Rezeption von Dichtung, ja überhaupt des Verständnisses von Literatur handelt, berechtigt dazu, die *Odyssee* als ein beispielhaftes Morphom anzusehen. Dies deshalb, weil die genannten Charakteristika der *Odyssee*, das heißt die außerordentliche Persistenz ihrer konkretisierten Form sowie die mediale Variabilität ihres Gehalts den konstitutiven Strukturelementen des durch *Morphomata* erarbeiteten Morphom-Konzepts auf geradezu exemplarische Weise entsprechen.

Denn Homers *Odyssee* nahm die zeitgenössische Vorstellung von der Welt als einen »Schauplatz« schicksalhafter Ereignisse auf, in deren Lauf sich die Götter und die Menschen, die Natur und die Kultur involviert finden. Die *Odyssee* gab diesen Vorstellungen im Medium des Epos eine konkrete literarische Form, archivierte und tradierte sie weiter, zugleich hielt aber die Rezeption diese Form offen für Medialisierungs- und Wandlungsprozesse, Adaptionen und Transformationen in der Literatur, der bildenden Kunst und im Film. Die beständige Persistenz und Widerständigkeit des *Odyssee*-Morphoms resultiert – anders als im Falle materieller Artefakte – aus dem im homerischen Epos »gestaltend

9 Der vorliegende Text versucht im Anhang, die im Film »verborgenen« Episoden der Vorlage zuzuordnen (Anhang IV), vgl. dazu Fn. 37.

wirkenden Formprinzip«<sup>10</sup> beziehungsweise »Agens der Form«,<sup>11</sup> das als spezifischer persistenter »Modus von Konkretion« fungiert.<sup>12</sup> Im Falle der *Odyssee* ist dieser Modus im kulturellen Gedächtnis als Formel »homo viator« beziehungsweise »condition humaine« tief verankert.

Die beständige Konstanz der so begriffenen Form des *Odyssee*-Morphoms steht naturgemäß in einem dynamischen Spannungsverhältnis zu dessen Medialisierungs- und Wandlungsprozessen gegenüber offenen Gehalt. Diese dynamische Relation zwischen den beiden genannten Ebenen soll im Folgenden am Beispiel der medialen »Transkription« (Ludwig Jäger)<sup>13</sup> der *Odyssee* in den drei genannten Filmen – *Le Mépris*, *Naked* und *O Brother, Where Art Thou?*<sup>14</sup> – in den Blick genommen werden.<sup>15</sup>

- 10 Georg Mein: »Konstanz und Dynamik. Anmerkungen zum »Materialitätsgebot« des Morphomkonzepts«. Vortrag vom 3. Dezember 2009 beim *Pretest* von *Morphomata* (MS), 8.
- 11 Vgl. hier den Beitrag von Martin Roussel in diesem Band.
- 12 Ich basiere hier auf der Begriffsbestimmung in dem oben genannten Aufsatz von Georg Mein.
- 13 Vgl. zu diesem Begriff hier den Beitrag von Ludwig Jäger.
- 14 Ausschlaggebend für die Wahl der Filmbeispiele war der jeweils spezifische, d. h. möglichst transparente Transformationsmodus der *Odyssee*. Aus diesem Grund fehlen hier so prominente Beispiele wie Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* von 1968 oder Theodoros Angelopoulos *Der Blick des Odysseus* von 1995. Hingewiesen sei an dieser Stelle als literarischer Vergleich auf die sechs *Odyssee*-Theater-Bearbeitungen für RUHR.2010: *Odyssee Europa*. Hg. v. Ruhr.2010/Uwe B. Carstensen. Frankfurt a.M. 2010 (mit Stücken von Grzegorz Jarzyna, Roland Schimmelpfening, Enda Walsh, Péter Nádas, Emine Sevgi Özdamar und Christoph Ransmayr).
- 15 Die beste Literatur zum Antiken-Film bilden die drei von Martin Winkler herausgegebenen Bände *Classics and Cinema* (Lewisburg 1991), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (Oxford 2001) sowie sein neues Buch *Cinema and the Classical Texts: Apollo's New Light* (Cambridge 2009). – Eine aktuelle Literaturübersicht zum Antiken-Film findet sich in Meier/Slanička 2007, 439–445. – Eine Einführung bietet auch Anja Wieber: *Auf Sandalen durch die Jahrhunderte – eine Einführung in den Themenkreis »Antike und Film«*. In: *Bewegte Antike: Antike Themen im modernen Film*. Hg. v. Ulrich Eiger. Stuttgart 2002, 4–40. – Das Thema des homerischen Films hat Martin Winkler in verschiedenen Publikationen (am Beispiel der *Ilias*) behandelt, vgl. die Literaturangaben in Winkler 2008, 495 (dort unter »Winkler«), bes. zu nennen ist dabei Martin Winkler: *Troy: from Homer's »Iliad« to Hollywood Epic*. Malden 2007; vgl. dazu auch Hartwig Heckel: *Wann war Homer im Kino?* In: »Homer zweiten Grades: zum Wirkungspotential eines Klassikers. Hg. v. Bernd Effe, Reinholdf. Glei u. Claudia Klodt. Trier 2009, 317–348 (dieser Aufsatz, der mir erst nach der Fertigstellung des Manuskripts zugänglich war, benutzt ebenfalls Genettes Begrifflichkeit zur Klärung der filmischen Übernahmeprozesse). – Zur *Odyssee* vgl. bes. den Aufsatz von Andreas Goltz: »Odyssee«-Rezeption im Film – Moralische Normen und Konflikte in Epos und Adaption. In: Andreas Luther: »Odyssee«-Rezeptionen, Frankfurt a.M. 2005, 109–124, der die Defizite und »Risiken« (Zitat v. S. 109) von *Odyssee*-Verfilmungen behandelt; und denjenigen von Walther 2007, 129–152, der Gründe für *Odyssee*-Verfilmungen zusammenstellt. – Zur Figur des Odysseus vgl. Zimmermann 2004, mit weiterführender Literatur, 182f.

Jean-Luc Godards *Le Mépris*

Entweder die *Odyssee* Homers oder Hände weg!  
Paul Javal (Michel Piccoli) in Jean-Luc Godards *Le Mépris*

The characters are like shipwrecked survivors of modern civilization who land on a mysterious island that turns out to be the world of Homer. In *Le Mépris* I have tried to contrast Homeric serenity with our universe of television sets and flashy cars.<sup>16</sup>

Vor diesem Hintergrund erzählt Jean-Luc Godards *Le Mépris* (»Die Verachtung«) von 1963, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Alberto Moravia aus dem Jahre 1954, *Il disprezzo*, das Ende einer Liebe – und des Kinos.<sup>17</sup> Zwei Erzählstränge kreuzen sich und streben auseinander wie eine Schere: Der erfolgreiche Drehbuchautor Paul Javal (gespielt von Michel Piccoli in seiner ersten Hauptrolle), der eben das Drehbuch zum fiktiven Film *Toto contre Hercule* fertiggestellt hatte,<sup>18</sup> erklärt sich aus finanziellen Gründen und gegen seine innerste Überzeugung bereit, für den schmierigen Produzenten Jeremy Prokosch (glänzend verkörpert vom Film-Bösewicht Jack Palance), das Drehbuch zu einer bereits teilweise realisierten *Odyssee*-Verfilmung umzuschreiben. Seine Ehefrau Camille (Brigitte Bardot) treibt er dabei – ob mit Absicht oder nicht, bleibt unklar – immer mehr in die Arme von Prokosch. Mehrere Male besteht Paul darauf, dass Camille mit Prokosch alleine zusammen bleibt, während er sich für dessen Assistentin Francesca Vanini (Georgia Moll) interessiert. Wer wen provozieren will, ist unklar; weshalb Paul Camille Prokosch »überlässt« auch. Will er sie auf die Probe stellen? Jedenfalls gerät die Liebe der beiden, die anfangs so glücklich schien (zu Beginn des Films zählt Camille – nackt auf dem Bett liegend – ihre einzelnen Körperteile von den Füßen bis zu den Schultern

- 16 So Jean-Luc Godard in einem Interview mit Jean Clay vom Januar 1964 in: Jean Collet: Jean-Luc Godard. An Investigation into his Films and Philosophy. New York 1970, 95.
- 17 Vgl. zu Godard neuerdings die grandiose Godard-Biografie von Richard Brody: *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*. London 2008. – Wichtige Literatur zu *Le Mépris*: Jean-Luc Godard: *Le Mépris*. In: *L'Avant-scène cinéma*. Mensuel numéro double mai/juin, Paris 1992, Nr. 412/413; Michel Marie: *Le mépris*. Jean-Luc Godard (Synopsis 7). Paris 1990; Leo Bersani/Ulysse Dutoit: *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. London 2004, 1–73; Michel Marie/*Comprendre Godard: Travelling avant sur »À bout de souffle«* et »Le Mépris« (Armand Colin Cinéma). Paris 2006; Marc Cerisuelo: *Le mépris*. Chatou 2006, sowie kurz Winkler 2009, 298–300.
- 18 In Hervé Dumonts *Lexikon des Antikenfilms* findet sich dieser Film nicht, jedoch ähnlich lautende, die Godard wohl ironisch zitiert, vgl. Dumont 2009, etwa 107 (*Toto contro Maciste*, 1961), 340 (*Totò e Cleopatra*, 1963) oder – am plausibelsten – 205 (*Ulisse contro Ercole/Ercole ed Ulisse/Ulisse contro Hercule*, 1961).



auf – ein fernes Zitat des joyceschen Strukturplans? – und fragt Paul, ob er es liebe und dieser bejaht jedes Mal, um am Schluss zu gestehen, dass er sie alle »von Herzen mit Schmerzen«<sup>19</sup> verehere), in eine Spirale der (zuerst nur gespielten) Vorahnungen, Vermutungen, Vorhaltungen und schließlich Verleumdungen, die irgendwann nicht mehr umzukehren ist und zur (wirklichen) Verachtung Pauls durch Camille führt: Aus jeweils unterschiedlichen Gründen nehmen die beiden die Einladung des Produzenten zu den *Odyssee*-Dreharbeiten in Prokosch' Villa auf Capri an. Dort küsst Camille Prokosch mit Absicht (Abb. 1) – wissend, dass Paul zuschaut. Doch Paul lässt der Situation ihren Lauf, daraufhin verlässt ihn Camille für Prokosch. Das ungleiche Paar fährt in dessen Sportwagen nach Rom – und rast auf der Autobahn unter einen Lastwagen. Doch der Tod der beiden ist nicht das letzte Wort des Films: Paul reist von Capri nach Rom zurück, er wird wieder für das Theater schreiben, seine – wie er meint – eigentliche Begabung. Zurück bleibt Fritz Lang (gespielt vom Altmeister selbst), der Regisseur der von Prokosch produzierten *Odyssee*-Verfilmung, der den Film nun alleine mit seiner Filmcrew (Langs Assistenten spielt übrigens Jean-Luc Godard) fertig stellt. Mit der Szene, in der Odysseus auf Ithaka blickt, endet *Le Mépris* (vgl. Abb. 5).



*Abb. 1: Absichtliche Provokation:  
Paul schaut zu, wie Camille und Prokosch sich küssen*

Obwohl der Film-im-Film-Verfilmung der *Odyssee* von Fritz Lang nur eine zitathafte Rolle in Gestalt von Mustern im Vorführraum respektive in die Haupt-handlung eingeblen deten Kurzsequenzen zukommt und die homerischen Götter in Langs *Odyssee*-Version geradezu herausfordernd ›unmodern‹ als starre,

19 Jean-Luc Godard: Die Verachtung. Süddeutsche Zeitung | Cinemathek. 100 beste Filme. Film Nr. 40. München 2005; ich zitiere nach der deutschen Synchronfassung.

maskenhafte Skulpturen mit farbigen Augen, Mündern und Gewändern wirken, scheinen diese doch allgegenwärtig und wie über allem zu schweben.<sup>20</sup> Bereits in der Vorführszenen der Fritz-Lang-Verfilmung, deren Drehbuch Paul nach Vorstellungen Prokoschs umschreiben soll, werden – neben einer Büste Homers – jene beiden Göttergestalten vorgeführt, deren Präsenz für den homerischen Odysseus schicksalshafte Bedeutung besitzt: die Kriegsgöttin Athene in Gestalt einer Marmorskulptur mit rot ausgemalten Augen und der Meerese Gott Poseidon als eine Skulptur mit blauen Augen und blauem Mund (Abb. 2). Von den vier Handlungsorten des Films (ein Filmstudio in der heruntergekommenen *Cinecittà*, Prokoschs Villa außerhalb von Rom, die von der Drehbuchumarbeitung finanzierte neue Wohnung der Javals sowie Prokoschs Villa auf Capri, gefilmt in der grandiosen Villa Malaparte)<sup>21</sup> werden zwei von Götterfiguren bestimmt (es handelt sich um eingeschnittene Fritz-Lang-Sequenzen): die Wohnung der Javals von Athene, »der Beschützerin von Odysseus«, wie Fritz Lang sagt, die Szene in Prokoschs Villa in Rom von Poseidon, »dem Todfeind von Odysseus« – und zugleich dem *Alter Ego* von Prokosch (Abb. 3) –, die Szenen in dessen Villa in Rom. Die drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb und die den Farben Rot und Blau inhärenten homerischen Bedeutungskonnotationen »Schutz« (verkörpert durch Athene) respektive »Gefahr« (Poseidon) werden zu einem leitmotivischen »Ordnungssystem«<sup>22</sup> des Films – bereits die schon beschriebene Eingangsszene, in der Camille und Paul sich auf dem Bett liebevoll necken, wird jeweils durch einen Rot-, Gelb- und Blaufilter gefilmt.

Fritz Lang beabsichtigt in seinem Film nach eigener Aussage nichts Geringeres als den »Kampf des Individuums gegen das Schicksal, der Kampf gegen die Götter, das ewige Problem der Alten Griechen« darzustellen. Konträr zu dieser klassischen Auffassung haben sowohl Paul als auch Prokosch äußerst »moderne« Ansichten über die *Odyssee* Homers: der amerikanische Filmproduzent ist der Überzeugung, dass Penelope dem abwesenden Odysseus untreu gewesen war und Paul meint, Odysseus habe nur deshalb Penelope verlassen, weil er sie bereits »gründlich satt« hatte – der Trojanische Krieg sei nur ein

20 Vgl. zur masken- und statuenhaften Darstellungsweise den Aufsatz von Lochman (2008, 128–141; zu Godards *Le Mépris*, 138f.), der Roberto Rossellinis Film *Viaggio in Italia* von 1954 als Vorlage vorschlägt – einen Film, den die Hauptprotagonisten in *Le Mépris* in einer Szene des Films im Kino ansehen; so bereits Marie 1995, 63f. Volker Pantenburg (IKKM Weimar) hat mich freundlicherweise auf Henry Kosters Film *The Robe* von 1953 hingewiesen, den Godard hier möglicherweise ebenfalls zitiert.

21 Vgl. Anhang II: Nr. 3, 4, 5 u. 7.

22 Gudrun Wohlgemuth: Erinnerungsspuren: Zum filmischen Metadiskurs in der Figurenkonzeption von Jean-Luc Godards »Le Mépris«. Maschr. Diplom-Arbeit. Universität Wien 2005, 23.



*Abb. 2: Poseidon mit blauen Augen und Lippen  
(Langs Odyssee-Verfilmung)*



*Abb. 3: Prokosch in Poseidon-Pose in Cinecittà*

»willkommener Vorwand« gewesen, eine »Ehepause« einzulegen. Fritz Lang, der Vertreter des alten Kino und der alten Werte widerspricht diesen Konstruktionen – die letztlich der homerischen Vorlage untreu werden – vehement: für ihn ist Odysseus »ein einfacher, listiger und kühner Mensch« und »kein Neurotiker des 20. Jahrhunderts.«

Es ist offensichtlich, dass Godard in der Figur des Fritz Lang und dessen *Odyssee* – wir sehen einzelne opernhafte-symbolistische Szenen mit Penelope, den Freiermord (Abb. 4), eine skurrile Castingshow für die Schauspielerin der

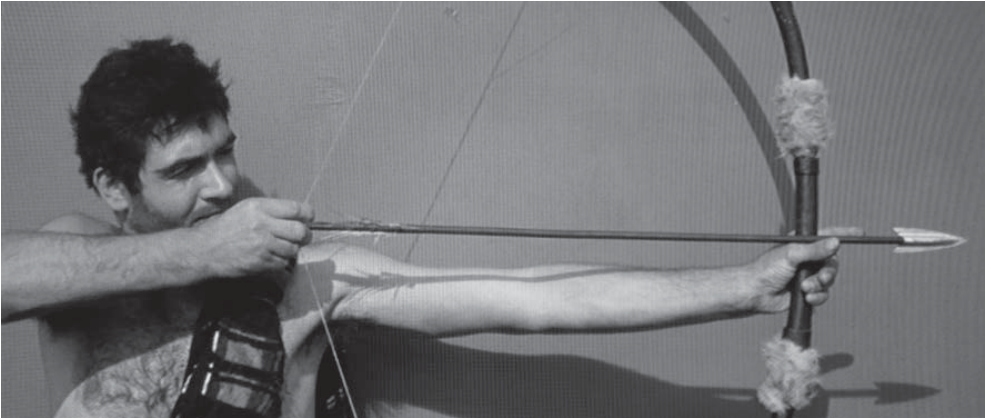


Abb. 4: *Der Showdown: Odysseus' Bogenschuss*  
(Langs *Odyssee-Verfilmung*)

Nausikaa, Odysseus, der eine Insel (wohl Ithaka) betritt, die Sirenen und in der letzten Szene des Filmes von Godard den Regie-Altmeister Fritz Lang, der den Blick des heimkehrenden Odysseus auf sein Ithaka filmt (Abb. 5, vgl. für eine vollständige Zusammenstellung die Einrückungen in Anhang II) – in einer Art persönlichem Nebenmotiv das filmkünstlerische Kino, das keine Zukunft hat (wie ein Spruchband in Prokoschs Filmstudio Louis Lumière zitiert), heraufbeschwören möchte. Dieses stellt er dem lüsternen, diktatorisch-populistischen Kino vom Schlage eines Prokoschs entgegen, der lauthals eine Filmindustrie einfordert mit »not just sex but more, more ...« und gleichzeitig Paul als Vorbereitung für seine Umarbeitung des Drehbuches von Lang ein Buch über die (römische) Antike zur Durchsicht empfiehlt, das ausschließlich Abbildungen von kopulierenden Paaren enthält. Selbst mit großem Pathos inszenierend, wozu maßgeblich die als Leitmotiv ständig wiederkehrende Tonspur von Georges Delerue beiträgt, und mit typisch existentialistischen Dialogen der 1960er Jahre (wie etwa Camilles Aussage: »ich weiß, du zwingst mich nicht, aber das Leben«), verhehlt Godard keine Sekunde seine Verachtung für das kommerzielle, kulturlose Kino und setzt dagegen ein intellektuelles Gemälde, das mehr von der Musik, den Farben und vor allem dem Eigensinn der Ton- und Bildspur lebt als von Handlung, Charakteren oder (Prokoschs Lieblingsbefehl:) »action!« – obwohl ironischerweise Godard selbst auf Geheiß seines Produzenten zusätzliche Nacktszenen mit Brigitte Bardot nachdrehen und in den Film einfügen musste.

Wie Tomas Lochman in einem Aufsatz über Antikenstatuen in Antikenfilmen treffend bemerkt, ist die Entfremdung das zentrale Thema von *Le Mépris*.



Abb. 5: Die Schluss-Szene des Films: Odysseus blickt auf sein Ithaka  
(am Set von Langs *Odyssee-Verfilmung*)

Einerseits »die Entfremdung des Menschen von den Göttern«, andererseits »die Entfremdung der modernen Menschen untereinander« (Lochman 2008, 138), gezeigt am Beispiel von Camille und Paul.<sup>23</sup> Darin eingebettet ist die Hoffnung Godards – die er durch Reflexionen über das Filmemachen an sich und Fiktion und Realität anstellt –, andere Filme als Hollywood zu machen oder wie Francesca Pauls Credo übersetzt: »He wants to make different movies.« Damit kontrastiert die dem modernen Menschen abhanden gekommene Freiheit des langschen Odysseus, der sich als Individuum den Göttern entgegenstellt, nach zahllosen Irrfahrten aber doch noch seine Heimat wiederzufinden vermag, weil er sich selbst nicht verloren hatte. In pointierter Weise bringt dies Fritz Langs Hinweis auf den letzten Vers von Hölderlins *Dichterberuf* zum Ausdruck: Zuerst hatte Hölderlin (dem Film zufolge) geschrieben: »solange der Gott nicht da ist«, dies dann aber abgeändert zu »solange der Gott uns nahe ist.«<sup>24</sup> Nicht

23 Eine andere Sicht auf diese Problematik zeigt der Kurzfilm *Anna* von Alejandro González Iñárritu von 2007 (in der Anthologie *Chacun son cinéma*). Der anlässlich des 60. Geburtstages des Filmfestivals von Cannes entstandene Beitrag – er schildert die emotionale Reaktion der blinden Anna auf Godards *Le Mépris*, den sie gemeinsam mit ihrem Partner im Kino »anschaut«, weil ihr Partner ihr all das beschreibt, was sie nicht sehen kann – ist eine berührend starke Metapher für die bedingungslose, »blinde« Liebe und neben einer Hommage an Jean Luc Godards Meisterwerk auch eine bezeichnende Reverenz an (den traditionellerweise als blind bekannten Sängerdichter) Homer und die Bedeutung der mündlich tradierten Überlieferung. – Ich danke Carol Jacobs für den Hinweis auf diesen Film.

24 Bei Hölderlin lauten die letzten zwei Strophen in verschiedenen Arbeitsstufen: »Und keiner Würden braucht, und keiner / Waffen, so lange der Gott nicht fehlt.«, vgl.: Friedrich Hölderlin: *Oden II. Sämtliche Werke*. »Frankfurter Ausgabe« (historisch-kritische Ausg.). Bd. 5. Hg. v. D. E. Sattler u. Michael Knaupp. Frankfurt a.M./Basel

mehr (so sinngemäß Lang) die Präsenz Gottes, sondern dessen Absenz stärkt den modernen Menschen, entlässt ihn aber auch – wie man mit Blick auf Paul und Camille anfügen muss – geschwächt in einen selbstbespiegelnden und selbstzerstörerischen Geschlechterkampf. Dieser erscheint umso tragischer, als er sich vor der Folie der – glücklichen – Ehe von Odysseus und Penelope vollzieht. Mit dieser Parallelführung »between the modern couple's estrangement and Odysseus and Penelope's marriage«, so Leo Bersani und Ulysse Dutoit, »[Godards] film implicitly asks how the modern couple ›remembers‹ the ancient couple, and in doing it proposes an original and valuable view of any presumed relation to the past« (Bersani/Dutoit 2004, 28). Bezeichnenderweise zeigt die letzte Einstellung des Films – Godards Fortführung des von Fritz Lang gedrehten Blick des Odysseus auf Ithaka – nur die endlose Weite des leeren Meeres (Abb. 5).

### Mike Leighs *Naked*

Ich will nicht homophob rüberkommen!

Ich meine, ich mag die *Ilias* – und die *Odyssee*.

Johnny (David Thewlis) in Mike Leighs *Naked*

Bei Mike Leighs Film *Naked* von 1993 handelt es sich weder um eine direkte *Odyssee*-Verfilmung noch um eine Umkehrung der Geschichte von Heimkehr und Treue wie in Godards *Le Mépris*.<sup>25</sup> Statt von einer Inversion der Vorlage, wie sie die Ehe der Javals darstellt, könnte man mit gutem Recht von deren Pervertierung sprechen. Doch haben wir es hier überhaupt mit einer Adaption von Homers *Odyssee* zu tun? Bezeichnenderweise erkannte erst ein Gräzist aus Cambridge – Simon Goldhill (2007) – 2004 die *Odyssee* als *Naked* zugrundeliegende Struktur. Das diese Tatsache fokussierende »Mikrothema«<sup>26</sup> zeigt den Helden von *Naked*, Johnny, in der Wohnung eines zufällig getroffenen Serviermädchens, bei dem er für die Nacht unterzukommen hofft. Im Bücherregal der Wohnung, die von zwei Homosexuellen an das Mädchen vermietet wird, ent-

1999, 556, bzw. »Waffen, so lange der Gott uns nah bleibt.« (Ebd., 550). Der emendierte Text lautet: »Und keiner Waffen brauchts und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft.« (Ebd., 561) – Die homerische Version der Beziehung zwischen Mensch und Gott bzw. Göttern lautet in der Übersetzung von Kurt Steinmann in Homer 2007, 37: »Leicht kann ein Gott, wenn er will, einen Mann auch von fern her erretten.« (Od. 3, 231)

25 Vgl. zu Mike Leigh: Garry Watson: *The cinema of Mike Leigh. Making Sense of the Real*. London 2004, und Ray Carney: *The Films of Mike Leigh. Embracing the World, with contributions by Leonard Quart*. Cambridge 2000.

26 Rudolf Arnheim: *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* (Neue Fassung). Köln 1996, 91 u.ö.

deckt er die *Odyssee*. In einem *Close-up* kann der Betrachter erkennen, dass es sich um die Penguin-Übersetzung von E. V. Rieu handelt (Abb. 6).<sup>27</sup> Johnny sagt zum Mädchen (mit der Homosexualität der Wohnungsvermieter und dem Wort »Homer« spielend):

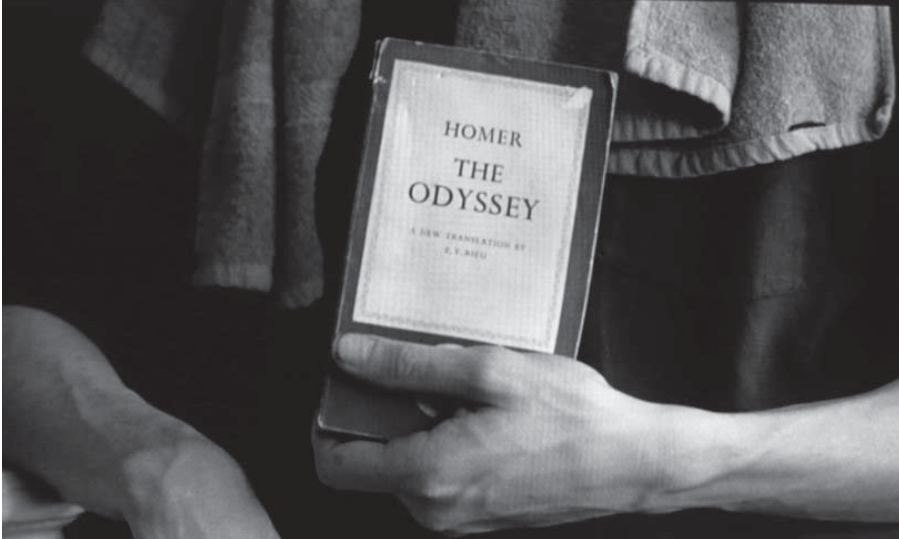


Abb. 6: Close-up: Johnny hält Homers Odyssee

JOHNNY: Ich will nicht homophob rüberkommen! Ich meine, ich mag die *Ilias* – und die *Odyssee*. (*Sieht ein bestimmtes Buch auf dem Bücherregal*) Oh, sieh mal, kapiertst du jetzt?! (*nimmt die Odyssee in die Hand und hält sie in die Kamera*) Fällt jetzt der Groschen? Könnte wetten, dass Du es kennst! (*Sie schüttelt den Kopf*) Das habt ihr wahrscheinlich in der Schule durchgenommen. Du weißt schon: uh, die Achillesferse, das Hölzerne Pferd, Helena von Troia, schon mal gehört?

MÄDCHEN: (*nickt*) Ja.

JOHNNY: Mehr ist es nicht, ein guter Stoff. Zyklopen.<sup>28</sup>

Der schwer goutierbare Film handelt vom Antihelden Johnny (gespielt von David Thewlis, der für seine Darstellung in Cannes die goldene Palme erhielt), einem abgebrannten, sarkastischen Herumtreiber, der aus Manchester nach London flüchten muss, weil er – damit beginnt der Film – die Freundin eines Kollegen brutal vergewaltigt. Johnny quartiert sich in London bei seiner – wie man später erfährt – Ex-Freundin Louise (Lesley Sharp) ein. Da Louise arbeitet, verbringt Johnny den Tag mit deren drogenabhängiger Wohngenossin So-

27 Goldhill 2007, 249; im Film bei Zeitangabe 01:18:38/39.

28 Mike Leigh: *Nackt*. Arthaus Collection | British Cinema. Film Nr. 8. Kinowelt GmbH 2010; ich zitiere nach der deutschen Synchronfassung.

phie (Katrin Cartlidge; Abb. 7), die nach einem beiläufig-aggressiven Sexerlebnis mit Johnny überzeugt ist, die Liebe ihres Lebens gefunden zu haben. Doch Johnny hält es nicht lange in der Wohnung, er zieht am selben Abend weiter. Sein zielloser Irrweg durchs düstere nächtliche London ist geprägt von Trost-



*Abb. 7: Sex in der Wohnung der Ex-Freundin: Johnny und Sophie*

losigkeit und Elend. Johnny trifft zunächst auf einen Junkie mit einem motorischen Tick, der seine Freundin sucht (und zusammenschlägt, als er sie mit Johnnys Hilfe findet). Als er sich vor dem Eingang zu einem riesigen, leerstehenden Bürogebäude eine Schlafstatt einrichten will, wird er vom *Security*-Mann überraschend eingelassen, damit er nicht in der Kälte nächtigen muss. Johnny ›revanchiert‹ sich mit einem Monolog über die ›Dinge des Lebens‹ wie Einsamkeit, Gott, die Apokalypse, die Reinkarnation, die Verwandlung des Menschen in einen Konsumartikel mit Strichkode... Der Nachtwächter erzählt Johnny von einer vereinsamten Frau im gegenüberliegenden Haus, die er jede Nacht heimlich beobachtet. Die Frau wirkt aus der Ferne schön und Johnny klopft an ihre Türe – er findet Einlass, doch die Frau ist alkoholabhängig und alt. Ihr einziger ›Schatz‹ ist ein Buch, das sie sorgsam im Nachttisch verwahrt. Johnny nimmt es an sich, als er geht. Dann hängt sich Johnny an einen Plakat-Ankleber, zieht eine Weile mit ihm durch die Stadt und wird schließlich von ihm bestohlen. Zu guter Letzt fällt er einer Jugendbande in die Hände, die ihn grundlos zusammenschlägt. Johnny schleppt sich zurück in die Wohnung von Louise. Doch hier hat sich in der Zwischenzeit der Ex-Freund der dritten Bewohnerin des Hauses, einer Krankenschwester namens Sandra (Claire Skinner)



einquartiert: der *Upper-Class*-Yuppie Jeremy G. Smart (Greg Cruttwell). Er vergewaltigt und misshandelt Sophie und verschwindet erst, als Louise ihn beherzt mit einem Küchenmesser bedroht. Eine Versöhnung zwischen Louise und Johnny scheint sich anzubahnen (Abb. 8). Johnny verspricht Louise bei ihr zu bleiben. Sie geht zur Arbeit, um zu kündigen und mit Johnny nach Manchester zurückzukehren. Doch in der Zwischenzeit stiehlt sich Johnny aus der Wohnung und zieht humpelnd einem ungewissen Schicksal entgegen.



Abb. 8: Wiedervereint – für wie lange?  
Johnny umarmt Louise

In *Naked* legt Mike Leigh schonungslos die psychischen und sozialen Beschädigungen des Menschen frei, der inmitten einer trost- und hoffnungslosen Welt nurmehr seinen ›nackten‹ Trieben folgt. Auf der vordergründigen Ebene ist der Film als Abrechnung mit dem England des Thatcherismus zu verstehen, der moderne Zeiterscheinungen wie Anonymisierung, Wertevakuum und Hoffnungslosigkeit in besonders krasser Weise zu Tage treten ließ, wenn auch nicht für alle Gesellschaftsschichten in gleichem Maße. Während nämlich die Reichen ungehindert und ungestraft ihr hedonistisches Lebensprinzip verwirklichen können (Jeremy: »Das Leben ist da, um es zu genießen!«) bleibt Johnny das Scheitern vorbestimmt (»Niemand hat eine Zukunft, die Party ist vorbei!«).

Die Bezüge zu Homers *Odyssee* sind im Film – wie Goldhill (2007, 247–253) überzeugend gezeigt hat – erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Folgt man jedoch dem prominent platzierten Hinweis mit der *Penguin*-Übersetzung, er-

schließen sich die Bezüge dann aber relativ leicht: Johnny (Odysseus) ist zu Louise (Penelope) zurückgekehrt, verkürzt sich aber die Zeit mit anderen Frauen: mit Sophie (Kirke), der älteren einsamen Frau (Kalypso) und dem Serviermädchen (Nausikaa).<sup>29</sup> Die Männer, die Johnny bei seinem nächtlichen Herumstreunen trifft, der Mann mit dem Tick sowie der Plakate-Anstreicher könnten mit einem Laistrygonen und einem Kyklopen identifiziert werden; das leere, meist stockdunkle Gebäude, das der Sicherheits-Mann in seiner völlig sinnentleerten Arbeit bewacht (Johnny nennt es eine »postmoderne Gaskammer«), steht für die Unterwelt (vgl. Anhang III; so bereits Goldhill 2007, 252).

Das Skandalon des Filmes ist es, dass dieser Anti-Odysseus niemals wirklich vorhatte, zu Penelope zurückzukehren. Aus diesem Grunde lässt ihn auch die Anwesenheit des Freiers/Jeremy in Louises/Penelopes Wohnung kalt. Liebe scheint in dieser menschenverachtenden Welt unmöglich. Es geht nur noch darum, über Nacht bei irgendjemandem unterzukommen – das »Liebesobjekt« ist auswechselbar, die »Liebesnacht«, die aus aggressivem Sex besteht, ist nurmehr eine Art von zweisamer Selbstbefriedigung. Louises Äußerung: »Warum bis du nur so ein Schwein, Johnny?« trifft ins Schwarze. Johnnys Tragik besteht darin, dass er, im Gegensatz zu Jeremy, um seine Schwäche und Amoralität weiß: auf die Frage, ob er jemals eine Leiche gesehen habe, antwortet Johnny: »Nur meine eigene«.

Verstehen kann man Leighs Film zweifellos auch ohne die Kenntnis des homerischen Hypotextes. Doch erhält vor der Folie des Originals etwa das Wiedersehen von Odysseus und Penelope bei Leigh erst seine ganze bittere Note. Johnny, der von sich sagt: »ich bin niemand«, erklärt Louise in atemlosem Tempo (stellenweise begleitet von Sophies frivolem Gekicher), wie er in ihre Wohnung gekommen ist:

Im Prinzip war da dieser kleine Punkt, ja,  
 und der Punkt machte »peng!«,  
 und der kleine hat sich ausgedehnt,  
 Energie wurde zu Materie,  
 die Materie ist abgekühlt und wurde lebendig,  
 die Amöbe wurde zum Fisch,  
 der Fisch zum Vogel,  
 der Vogel zum Frosch,  
 der Frosch zum Säugetier,  
 das Säugetier zum Affen,  
 der Affe zum Menschen,

29 Goldhill sieht in Sophie sowohl Kirke als auch, weil sie am Schluss verschmäht wird, Kalypso verkörpert (ebd., 252) – ich denke die sexuell verschmähte ältere Frau ist für Kalypso die passendere Kandidatin.

*amo amas amat,  
quid pro quo,  
memento mori ad infinitum,*  
bestreut mit etwas geriebenem Käse  
und bei Oberhitze  
bis zum Jüngsten Tag überbacken.

Auch hier wird, wie in der *Odyssee*, das Wiedersehen von Johnny/Odysseus und Louise/Penelope hinausgezögert, doch aus anderen Gründen und in einem völlig anderen Ton. Louise/Penelope: »Ich kann nicht glauben, dass du hier bist.« Darauf Johnny/Odysseus: »Ich bin nicht hier.« Erst am Ende kommen sich die beiden näher, Sophie/Kirke ist ausgestochen. Doch Johnnys Problem bleibt, dass er ohne Halt und Rast ist. Dem *Security*-Mann antwortet er auf die Frage: »Weißt du nicht, wo du hinsollst?«: »Ich habe unendlich viele Möglichkeiten, wo ich hin könnte. Das Problem ist nur: wo kann ich bleiben?« Aber sogar noch der jeglichen Illusionen beraubte Filmschluss findet eine Parallele in der *Odyssee*, nämlich in Teiresias' Prophezeiung, Odysseus müsse auch nachdem er die Freier getötet und Penelope wieder erlangt hat, weiterziehen und an einen Ort gelangen, der so weit vom Meer entfernt ist, dass das Ruder, das er bei sich trägt, als »eine Schaufel zum Worfeln« (Steinmann 2007, 161 [Od. 11, 128]) gedeutet wird – erst dann wäre Poseidons Zorn besänftigt und die Blendung seines Sohnes Polyphem gesüht.

Interessanterweise wollte Mike Leigh selbst die Parallelen zur *Odyssee* nicht zu hoch hängen. Es war der Film-Produzent, der auf die Frage Goldhills, ob *Naked* auf der *Odyssee* basiere, antwortete: »Of course. Why else hold up the book?« (Goldhill 2007, 260) Leigh hingegen reagierte unwirsch auf die Entdeckung und das Insistieren von Goldhill und wollte seinen Film nur als realistische, gleichsam »nackte« Studie verstanden wissen, von der »intellectual games of allusion« (ebd.) nur ablenken würden. Zweifellos gilt: Weder die eine noch die andere Sicht beißen sich im Film und sollten daher nicht *à priori* ausgeschlossen werden. Im Gegenteil: Erst die abgrundtiefe Differenz zwischen Hypo- und Hypertext (dem wörtlich »Darüber«-Text) verschärft die Zielrichtung der Neoadaption. *Naked* erhält also erst seine ganze Schärfe, wenn es nicht »nur« als beklemmend-apokalyptisches Sozialdrama gesehen wird, sondern als das, was bereits die *Odyssee* selbst war: ein Epos über die Gesellschaft ihrer Zeit und deren Probleme (indem es »das neue Ideal des Menschen« in der Person des Odysseus vorstellt, von dem Athene sagt: »Darum kann ich dich auch nicht verlassen, wenn du im Unglück bist: / weil Du verständig bist und geistes-schnell und einsichtsvoll« [Latacz 2003, 185; Od. 13, 331f.]), zudem aber immer auch als Parabel auf den Menschen schlechthin (das Epos beginnt mit dem

Wort: »*Den Mann* erzähl mir, Muse, ...«<sup>30</sup>). Eine Parabel auf den unbehausten, nach Heimkehr – in welcher Form auch immer – dürstenden Menschen, »den Menschen der Kriege, des Exils, den ewig Rastlosen und Suchenden: [...] den unbehausten ›Mann‹ des 20. Jahrhunderts schlechthin, den *homo viator*«,<sup>31</sup> auf – wie ihn Homer zu Beginn seiner *Odyssee* beschreibt – »de[n] Mann, [...] jenen vielgewandten, / der sehr viel umgetrieben ward [...] / viel Schmerzen [...] erlitt [...] in seinem Innern, / rastlos bemüht, sein Leben zu bewahren [...].« (Latacz 2003, 167 [Od. I, 1–5])

Ethan und Joel Coens *O Brother, Where Art Thou?*

*I am a man of constant sorrow*  
Film-Songtitel der *Soggy Bottom Boys*

In Ethan und Joel Coens *O Brother, Where Art Thou?* von 2000 folgen wir einer *Mississippi-Odyssee* (so der deutsche Titel des Films) zu Zeiten der Großen Depression im Juli 1937: Drei Sträflinge – Ulysses Everett McGill (George Clooney), Pete (John Turturro) und Delmar (Tim Blake Nelson) – brechen mit Ketten aneinandergebunden aus, um sich einen aus einem Banküberfall stammenden Geldschatz zu teilen, den Ulysses zu Hause vergraben haben soll.<sup>32</sup> Da Ulysses – nach eigenen Angaben – »derjenige mit der Fähigkeit zum abstrakten Denken«<sup>33</sup> und damit der Klügste von den Dreien ist, führt er seine beiden Mitgefangenen kreuz und quer durch den Staat Mississippi, von einem Abenteuer zum nächsten, verfolgt von einem teuflischen Sträflingsfänger und zusätzlich unter Zeitdruck, da in wenigen Tagen das Haus von Ulysses von einem Stausee überschwemmt werden wird und der Schatz verloren wäre. Das eigentlich Ziel von Ulysses Everett McGill ist jedoch die Rückkehr nach Hause und die Rückgewinnung seiner Frau Penny (Holly Hunter), die sich von ihm

30 Ebd., 167 (Od. I, 1; Hervorh. d. Verf.). Ähnlich verstand Joyce die Figur des Odysseus als »ganzheitliche[n], lückenlose[n] Charakter« – den, wie er meinte, einzigen der Literaturgeschichte (Zitat aus Budgen 1977, 20).

31 Greub 2008, 273. – Vgl. zum *Homo viator* den Aufsatz von Renate Schlesier: Verdichtete Reiseberichte. Zur Geschichte des *Homo viator*. In: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München 2000, 133–148.

32 Die wichtigste Literatur zum Film aus homerischer Perspektive: Danek 2002, 84–94; Flensted-Jensen 2002, 13–30; Werner 2003, 173–188; Heckel 2005a, 58–62; ders. 2005b, 571–589, sowie neuerdings der bereits zitierte Aufsatz von Walther 2007, 141, mit weiterer Literatur.

33 Ethan und Joel Coen: *O Brother, Where Art Thou?* Dreier DVD-Box. Hamburg: Universal 2006; ich zitiere nach der deutschen Synchronfassung.

scheiden ließ und nun bereits mit einem anderen verlobt ist, einer »guten Partie«, den sie alsbald heiraten will. Nach zahllosen überstandenen Abenteuern und Strapazen gelingt es den Kameraden am Schluss dann aber doch, nach (dem erfundenen) Ithaca, Mississippi, zurückzukehren und Ulysses Frau zurückzugewinnen – mit einem Lied, das sie vorher bei einem blinden Musikproduzenten aufgenommen hatten. Am Rande einer Wahlveranstaltung treten sie singend auf, der alte Gouverneur Menelaus alias »Pappy« O’Daniel (Charles Durning)<sup>34</sup> sieht die Chance gekommen, endlich seinen bisher um Längen erfolgreicheren Kontrahenten Homer Stokes (Wayne Duvall) entscheidend zu distanzieren, er singt bei dem in rasant kurzer Zeit landesweit zum Hit avancierten Song *I am a man of constant sorrow* mit, gewährt den (mittlerweile) vier Gefährten Amnestie und wählt sie sogar zu seinem Expertenausschuss... Ulysses, wieder ein gemachter Mann und kein »Herumtreiber« mehr, hat endlich seine Penny und seine Töchter wieder. Penny entpuppt sich jedoch als ziemlich zickig und verlangt von Ulysses, er müsse ihren alten Ehering im Stausee suchen, sonst könne am nächsten Tag die Hochzeit keinesfalls stattfinden. Ulysses Antwort (und zugleich der letzte Satz des Films) lautet, das sei »eine verdammte heldenhafte Aufgabe«: »That is one hell of a heroic task«.

Am Beginn ihrer Flucht hatte den Dreien ein blinder alter Schwarzer auf einer Eisenbahn-Draisine das vor ihnen liegende Geschehen in verrätselten Bildern prophezeit:

Meine Söhne [...],  
 ihr sucht nach großem Reichtum,  
 ihr drei, die ihr in Ketten seid,  
 ihr werdet Reichtum finden,  
 aber es wird nicht der Reichtum sein, den ihr sucht.  
 Aber zuerst, zuerst müsst ihr reisen,  
 auf einer langen schwierigen Strasse,  
 auf einer Strasse voller Gefahren, hm-hmm.  
 Ihr werdet viele Dinge sehen, wunderbare Dinge,  
 ihr werdet eine Kuh sehen, die auf dem Dach einer Scheune steht, ha-haa,  
 und noch ganz viele andere erstaunliche Dinge,  
 ich kann euch nicht sagen, wie lange diese Strasse sein wird,  
 aber fürchtet nicht die Hindernisse unterwegs,  
 denn das Schicksal wird euch belohnen,  
 die Strasse wird kurvenreich  
 und euer Herz wird irgendwann müde,

34 Von den Cohen-Brüdern einem amerikanischen Politiker nachempfunden, der als »Pappy« O’Daniel bekannt war: W. Lee O’Daniel (1890–1969), ein populistischer, demokratischer Gouverneur von Texas und später (von 1941 bis 1949) US-Senator, der sich als Verkaufsleiter der Firma Burrus Mills and Elevator in Radiosendungen Musikbands bediente, die er selber gründete und für die er sich auch als Songwriter betätigte.

doch ihr werdet dem Weg folgen,  
ja sogar bis zu eurer Erlösung!

So kommt es auch: Den Geldschatz, den Ulysses nur erfunden hatte, um seine Gefährten zur Flucht zu überreden, finden sie nicht, dafür (nachdem sie von den Wassern des zukünftigen Stausees überrascht worden sind – was ihnen jedoch das Leben gerettet hat, da sie der Sträflingsfänger eben aufhängen wollten) ihr – mehr oder weniger – häusliches und berufliches Glück. Der eigentliche Spaß am Film sind aber die vielen absurden Abenteuer, die die ›Helden‹ zusammen überstehen müssen: Sie treffen den eben zitierten alten Blinden, werden von einem Verwandten von Pete verraten und entkommen nur mit Mühe, sie gelangen in ein Wiedertäufer-Dorf, das sich in einem Fluss von den Sünden reinwaschen lässt – was Pete und Delmar sofort nutzen, um ihre »Erlösung« zu erlangen... Dann stößt ein junger schwarzer Musiker zu ihnen, sie nehmen bei einem Schallplatten-Aufzeichner als *Soggy Bottom Boys* die Hit-Single *I am a man of constant sorrow* auf, entkommen mehrfach der Staatsgewalt, treffen den Bankräuber George ›Babyface‹ Nelson (Michael Badalucco),<sup>35</sup> der nicht nur seine Verfolger, sondern auch Rinder – die er hasst –, wahllos abknallt, sodass die Tiere in Panik vor eines der Verfolger-Auto laufen (Abb. 9). Sie sind dabei, als George den Rekord im Banken ausrauben aufstellen will (drei innerhalb von nur zwei Stunden), treffen auf drei an einem Fluss Wäsche waschende Frauen, die spärlich bekleidet sind und berückend singen (Abb. 10). Als sie danach Pete nicht finden können und eine Kröte aus seinem liegengelassenen Hemd kriecht, nehmen sie sie in der Überzeugung mit, Pete sei verwandelt worden. Sie treffen einen falschen Bibelverkäufer mit Namen Big Dan Teague (John Goodman; im Name steckt das englische Wort *antique*), der sie zu einem idyllischen Picknick lockt, wo er Ulysses und Delmar niederschlägt (Abb. 11), weil er Geld in der Schachtel vermutet, in der er nur die Kröte findet, die er elendiglich an einem Baum zermantscht... Schließlich trifft Ulysses seine Penny, lässt sich mit ihrem neuen Verlobten auf einen Boxkampf ein, bei dem er jämmerlich eins auf die Nase bekommt, dann befreien Ulysses und Delmare Pete – der von den Wäscherinnen an die Polizei verraten worden war – und schließlich auch den vierten Gefährten, den jungen schwarzen Musiker Tommy Johnson (Chris Thomas King) aus den Fängen des Klu-Klux-Clan, bevor sie zur Wahlkampf-Veranstaltung kommen, wo sich alle Verstrickungen auflösen.

35 Als berüchtigter Chicagoer Gangster eine historische Persönlichkeit, die am 27. November 1934 nach einem Schusswechsel mit zwei FBI-Agenten und 17 Kugeln im Leib starb.



*Abb. 9: Ein Gangster flüchtet:  
Ein Rind stürzt vor ein Auto der Verfolger*



*Abb. 10: Überirdisches Singen:  
Die drei Kumpels werden verführt*

Dass der Film auf der *Odyssee* von Homer basiert, signalisieren die Coen-Brüder ganz zu Beginn des Films: Zum rhythmischen Hammerschlag der Steine klopfenden Sträflinge erscheinen auf schwarzem Grund die Eingangsverse der *Odyssee* in der bereits klassisch gewordenen englischen Übersetzung von Robert Fitzgerald von 1961:

O muse!  
Sing in me, and through me tell the story  
Of that man skilled in all the ways of contending,  
A wanderer, harried for years on end...

Dann – wie um völlig sicher zu gehen – wird am Ende des Vorspanns die Filmvorlage genannt: »BASED UPON ›THE ODYSSEY‹ BY / Homer«,<sup>36</sup>



Abb. 11: *Trügerische Idylle:*  
*Der falsche Bibelverkäufer schlägt zu*

Es fällt dementsprechend nicht allzu schwer, die einzelnen Film-Episoden jeweils einem Abenteuer von Odysseus zuzuordnen – was für die berühmtesten, wie den einäugigen Bibelverkäufer als Polyphem oder die betörend singenden Sirenen (die im Film auch wörtlich so genannt werden) bereits von den Coen-Brüdern getan wurde (Coen/Coen 2000, 4–6). Im Anhang wurden versuchsweise alle Episoden zugeordnet, die sich zwanglos nebeneinander stellen lassen, so dass alle Abenteuer des Odysseus mit Szenen aus *O Brother, Where Art Thou?* verbunden werden können (vgl. Anhang IV).<sup>37</sup> So spielt der Beginn des Films, wo nur das Geräusch der Steine klopfenden Sträflinge zu hören ist, akustisch bereits auf die Meerfahrten des Odysseus – der »durch schwierige Umstände zu zielloser Wanderschaft gezwungen« war – an, da das rhythmische Steinklopfen sich wie Ruderschläge anhört. Der wie verrückt um sich ballernde Gangster ›Babyface‹ Nelson, der brutal Rinder abschießt, ist eine Anspielung auf die Episode der Helios-Rinder in der *Odyssee*, die die Gefährten des Odysseus nicht essen dürfen – und sie doch töten und damit ihre Heimkehr verwirken. Der blinde Musik-Aufzeichner ist (man denke an die geniale Transponie-

36 Dazu kommt noch eine Homer-Büste im Restaurant, wo Ulysses und Pete den Bibelverkäufer treffen und wo sich auch Gouverneur Menelaus mit seinen »Wahlhelfern« aufhält (im Film bei 00:49:24 sowie 00:49:30–32).

37 Vgl. dazu bes. Danek 2002, 93f. (wo nur Punkt 5 u. 18 nicht überzeugen können) und Flensted-Jensen 2002, 15–28, sowie ergänzend Werner 2003 und Heckel 2005b, 576–585, zusammenfassend Heckel 2005a, 58–61; meine Rekonstruktion gibt nur (vereinfachend und ergänzend) die Szenen-Entsprechungen bzw. -Inversionen wieder.



zung dieser Episode von Joyce in seinem *Ulysses* in eine Zeitungsredaktion<sup>38</sup>) unverkennbar eine Reinkarnation des Aiolos, des Windgottes, auf seiner »schwimmenden Insel«<sup>39</sup>. Penny ist eine Verkleinerungsform von Penelope. Der Boxkampf mit dem Dorf-Bettler Iros aus der *Odyssee* wird zum Schlagabtausch mit dem neuen Verlobten, dem »Freier« (wie Ulysses' Töchter ihn unmissverständlich nennen). Somit findet jedes der Abenteuer des Odysseus aus dem homerischen Hypotext ganz eindeutig seine Entsprechung in einer Film-Episode der Coen-Brüder. Wichtig ist zugleich, dass die beiden ganz unmissverständlich markieren, was ihnen als Vorlage vorschwebte. Zwar haben die Coens scherzhaft behauptet, sie würden die *Odyssee* nur von einer Comix-Version her kennen (Goldhill 2007, 261) und Ethan Coen äußerte sich folgendermaßen über die Beziehung zwischen dem Film und Homers *Odyssee*:

It just sort of occurred to us after we'd gotten into it somewhat that it was a story about someone going home, and sort of episodic in nature, and it kind of evolved into that. It's very loosely and very sort of unseriously based on *The Odyssey*<sup>40</sup> –

doch die vielen eben aufgezählten Details und sonstigen Anspielungen lassen im Gegensatz dazu eine intime Kenntnis des Ursprungstextes vermuten. So hat Goldhill (2007, 265) darauf hingewiesen, dass der Hit *I am a man of constant sorrow* (ein traditionelles Lied, gesungen von Dan Tyminski) – neben den Eingangswersen der *Odyssee*<sup>41</sup> – den berühmten ersten Satz des Odysseus nach seiner Rückkehr zu Penelope zitiert: »Jammer hab' ich in Fülle!« (Steinmann 2007, 285 [Od. 19, 118])

Dieses Lied zeigt jedoch auch deutlich, wie sich für uns heute eine zweite Schicht über die antike Lektüre der *Odyssee* gelegt hat: die Tradition des Christentums. Bei *I am a man of constant sorrow* schwingt für jedermann sofort – vor dem Homer-Vers, der heute wohl nur noch für Gräzisten erkennbar ist – der »Man of Sorrows«, der Schmerzensmann mit, ikonografisch auch »Christus im Elend« genannt. Gleich zu Beginn des Films singen die Sträflinge parallel zum Erscheinen des Vorspanns mit dem englischen Zitat aus dem *Prooimion* der *Odyssee* den Song *Po[or] Lazarus*. Und der Refrain des Sirenen-Gesangs, um

38 Was wiederum an Ovids berühmte Beschreibung der »Fama«, des Gerüchts, erinnert (Metamorphosen 12, 39–63).

39 Steinmann 2008, 141 (Od. 10, 3). Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass der »Dosen-Mann auch den (sprichwörtlich) blinden Homer selbst parodiert, der zudem durch Gesang Odysseus/Ulysses Everett McGill berühmt macht, vgl. Flensted-Jensen 2002, 22f.

40 Siehe [http://en.wikipedia.org/wiki/O\\_Brother,\\_Where\\_Art\\_Thou%03F](http://en.wikipedia.org/wiki/O_Brother,_Where_Art_Thou%03F) [31.03.2011].

41 Flensted-Jensen 2002, 23: Odysseus »erlitt [...] viel Schmerzen [...] in seinem Innern« (Od. 1, 4), in Latacz 2003, 167. – Der »violduldende« Odysseus ist jedoch auch eine häufig wiederkehrende Bezeichnung für den Helden der *Odyssee*, vgl. etwa Zimmermann 2004, 698f. sowie 174.

nur noch ein weiteres Beispiel zu geben, lautet: »You and me and the devil makes three, / Don't need no other lovin' babe.« Beide Ebenen sind in *O Brother, Where Art Thou?* von Beginn an da, daran erinnert auch die prophetische Rede des blinden Schwarzen auf der Eisenbahn-Draisine, als er von »Erlösung« nach langen, harten Prüfungen spricht, und davon erzählt auch die Tauf-Szene, bei der sich Pete und Delmar von ihren Sünden reinwaschen. Möglicherweise ist in diesem Kontext bereits der Film-Titel selbst (seinerseits eine Anleihe aus der Filmgeschichte)<sup>42</sup> zu sehen, der als abgewandeltes Zitat der Nächstenliebe und brüderlichen Gemeinschaft erscheint.

Ähnlich verhält sich der christologische Bezug auch bei *Naked*. Dort liest Johnny, bevor er in das leere, überwachte Gebäude darf – das den Hades / die Hölle meint –, ostentativ in der Bibel. Als Louise Johnny fragt, wo er sich so lange herumgetrieben habe, antwortet er in seinem typisch ironisch-sarkastischen Ton: »Auf der *via della rosa*.« Einzig in *Le Mépris* sind dergestalt Anspielungen schwer zu finden.

Wie in Homers Original geht es in *O Brother, Where Art Thou?* um die Rückkehr zur Familie und darum, die geliebte Ehefrau zurückzugewinnen. Doch zugleich und ganz eigentlich ist der Film eine Hommage an die 1930er Jahre der *Great Depression*, vor allem aber an den Süden, an den Bundesstaat Mississippi, den *Deep South*<sup>43</sup> (wie ja vielleicht jeder Film der Coen-Brüder einem amerikanischen Bundesstaat gewidmet ist), und dessen Musik.<sup>44</sup> Diesen frühen Formen der Country-Musik, vor allem dem *Bluegrass* – einer traditionellen Form des Blues, der in den 1930er Jahren in den Bergen von Kentucky und Tennessee entstanden war und auf einem abwechselnden Duett zwischen Stimme und Soloinstrument, etwa einer Mandoline, dem Banjo oder der Gitarre, basiert –, setzt *O Brother, Where Art Thou?* ein Denkmal. Die »schöne Musik aus der alten Zeit« trägt nicht nur die Sträflinge durch die langen Irrwege, sie verschafft ihnen schließlich zum (politischen) Durchbruch. Wie in *Le Mépris* die emotionale Kälte und pseudo-intellektuelle Zerredung oder in *Naked* die aggressive Gewalt und Unmöglichkeit menschlicher Zweisamkeit, grundiert in *O Brother*,

42 Es handelt sich um Preston Sturges' Filmklassiker *Sullivans Reisen* von 1941, in dem ein Filmregisseur versucht, einen Film mit dem Titel *O Brother, Where Art Thou?* über die Große Depression zu drehen, was die Coen-Brüder nun gleichsam aus dem Geiste Homers nachholen.

43 Walther (2007, 143) liest den Film als »außerordentlich komplexes Sampling amerikanischer Mythologien und kultureller Referenzsysteme«.

44 Vgl. zur Allgegenwart der Musik im Film den Aufsatz von Werner 2003, wobei jedoch dessen Lektüre von *O Brother, Where Art Thou?* als »dunkle Komödie« (182), die »von innerer und äußerer Blindheit erzählt« (178), allzu pessimistisch erscheint, da sie den parodistischen Kern des Films verkennt. – Vgl. zur Musik in *Le Mépris* neuerdings Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard – musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München 2010, 60-70.

*Where Art Thou?* die Musik und ihre belebende Kraft den Film, der deshalb auch viel mehr ist, als nur ein »charming road movie with a mixture of magic and religion« (Goldhill 2007, 261). Hartwig Heckel hat vorgeschlagen, die »Funktion der Homer-Reminiszenzen« (Heckel 2005b, 573) als Bedürfnis unserer Zeit nach »Kontinuität« (ebd., 589) zu lesen, doch trifft man wohl noch präziser die Absicht der Cohen-Brüder, wenn man *O Brother, Where Art Thou?* als Film versteht, der gerade am Modell von Homers *Odyssee* die stets aktuelle Frage stellt, was jede Zeit generell an Altem im Neuen bewahren möchte bzw. noch zugespitzter, ob unsere Zukunft ohne die Wurzeln der Vergangenheit überhaupt gestaltbar ist – Fragen, die sich im Erscheinungsjahr des Films, dem Jahrtausendwechsel 2000, besonders drängend stellten.

#### Aspekte der morphomatischen Struktur von Homers *Odyssee*

It's an endlessly re-interpretable story<sup>45</sup>  
Die Coen-Brüder über die *Odyssee*

*Le Mépris*, *Naked* und *O Brother, Where Art Thou?* illustrieren verschiedene Modi dessen, was James Joyce als Transposition der *Odyssee* Homers »sub specie temporis nostri« bezeichnete und bestätigen damit in eindrucksvoller Weise die morphomatische Grundstruktur des homerischen Epos.

Martin Winkler, einer der besten Kenner des Antikenfilms, schreibt:

Filmische Hypertexte der Odyssee erscheinen in zweierlei Gestalt: als mehr oder weniger freie Nacherzählung des Homerischen Stoffes im antiken Gewand und als modernisierte Bearbeitungen ihrer archetypischen Handlungselemente. (Winkler 2008, 286)

Die erste Version haben wir mit Fritz Langs Verfilmung der *Odyssee* (in Godards *Le Mépris*) vor uns, die quasi eine direkte Umsetzung der Vorlage im Sinne eines filmischen Skriptbuches darstellt – Godard hätte seinen Film gerne *À la recherche d'Homère* betitelt (Cerisuelo 2006, 70) –, für die zweite stehen die drei ausgewählten Filme.

In *Le Mépris* verknüpft Godard auf dramatische Weise den völlig überraschenden gemeinsamen Tod von Camille und Prokosch mit dem zehn Jahre lang ersehnten Glücksaugenblick des Odysseus und zeigt als letzte Sequenz des Filmes den heimkehrenden Odysseus, der in Siegespose auf sein Ithaka blickt (vgl. Abb. 5). Die Film-im-Film-Verfilmung der *Odyssee* durch Fritz Lang ist mit dieser Schlusszene jedoch noch nicht fertiggestellt, und man kann sich

45 Flensted-Jensen 2002, 14.

fragen, »ob dieser Film je zustande kommen kann.« (Winkler 2008, 288)<sup>46</sup> Das Gerüst ist jedoch erkennbar, die wichtigsten Episoden sind ›im Kasten‹. Interessanterweise sind es auch hier die Lieblingsepisoden des 20. Jahrhunderts mit seiner Vorliebe für die beiden Haupthelden Achill und Odysseus (vgl. Joyces *Ulysses* oder die Bilder von Barnett Newman, *Odysseus* und *Achilles* von 1952<sup>47</sup>) sowie für einzelne Abenteuer, wie die Sirenen-Episode (man denke u. a. an die literarischen Gegentexte von Kafka oder Brecht)<sup>48</sup> oder die Begegnung mit Nausikaa (hier etwa der Text *Ehe mit Nausikaa* von Friedrich Glauser).<sup>49</sup> Bei *Le Mépris* haben wir – wollen wir uns der Terminologie von Gérard Genette bedienen, wie er sie in seinem Buch *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (frz. 1982, dt. 1993) für die »transformierenden Verfahren[...]« (Genette 1993, 15) eines »Text[es] A« (ebd., 14) in einen »Text B« (ebd.) entwickelte – eine »Nachahmung« (ebd., 17) vor uns, der es darum geht, im Kleide einer doppelten Literaturverfilmung (Moravia und ›darunter‹ Homer) »etwas anderes auf dieselbe Weise zu sagen« (ebd.). Genettes Vergleichsbeispiel dafür ist Vergils *Aeneis*, die der Vorlage »einen bestimmten Stil (entnimmt), den sie auf eine andere Handlung anwendet.« (Ebd., 16) Die zweite, konträre Möglichkeit der Inbezugsetzung von Hypo- und Hypertext bildet, so Genette, James Joyces *Ulysses*, da er der *Odyssee* »ein bestimmtes Handlungs- und Beziehungsschema zwischen den Personen (entnimmt), das er in einem völlig anderen Stil behandelt« (ebd.), es handelt sich also um eine »Transformation«, die »dasselbe anderes sagt« (ebd., 17).

Das erste Modell, die Nachahmung, erkennen wir unschwer in *Le Mépris*, da Godards Film im (absichtlich) pathetischen, hohen, epischen Stil von derselben Geschichte ausgeht (Heimkehr und Wiedererkennung), die homerischen Vorgaben und Werte im Plot des Ehedramas nun aber ins genaue Gegenteil verkehrt, was man eine Inversion des Hypotextes nennen könnte. *Naked* von Mike Leigh dagegen ist der Form nach (nach Genette) eine klassische Transformation, die die Handlung übernimmt und diese auf einer anderen Stilstufe ansiedelt. Der Slang der Sprache und der vorherrschende apokalyptische Zynismus drängen den Begriff der Travestie, der »stilistische[n] herabsetzende[n] Transformation« (ebd., 40), und der Perversion, der Umwertung aller Werte und Hoffnungen, auf. Und *O Brother, Where Art Thou?* schließlich? Ganz sicher

46 Dem widerspricht jedoch die Aussage von Fritz Lang in der Schluss-Szene von *Le Mépris*, wo er sagt: »Ich beende den Film. Man muss stets zu Ende führen, was man angefangen hat.« (1:36:52–56).

47 Abgebildet in: Barnett Newman. Hg. v. Ann Temkin (AK Philadelphia Museum of Art / Tate Modern London). Philadelphia 2002, 199 (Kat. Nr. 52: Ulysses) u. 205 (Kat. Nr. 55: Achilles).

48 Vgl. dazu: Werner Wunderlich (Hg.): *Mythos Sirene. Texte von Homer bis Dieter Wellerhoff*. Stuttgart 2007.

49 Vgl. dazu für die künstlerische Rezeption im 20. Jahrhundert ausführlicher: Greub 2008, 272f.

handelt es sich um eine Komödie, die ihrerseits ebenfalls als Transformation funktioniert. Ihre Sprachform ist »die Bedeutungsänderung durch minimale Transformationen« (ebd.), mithin die klassische Form der Parodie.<sup>50</sup> Zusammengefasst: *Le Mépris* ist im Bezug zum Hypotext eine doppelte Nachahmung, einmal im antiken Gewand als direkte Verfilmung von Fragmenten der Vorlage, einmal in der Inversion des Plots. Bei den beiden anderen Filmen handelt es sich um Transformationen, *O Brother, Where Art Thou?* als Parodie und *Naked* als Travestie von Homers *Odyssee*.<sup>51</sup>

Der Vergleich der jeweils unterschiedlichen Modi der Präsenz des *Odyssee*-Morphoms in den drei filmischen Transformationen führt – paradoxerweise – zu einem aufschlussreichen Ergebnis: Dass nämlich sowohl die Überpräsenz als auch die Absenz des Hypotextes die Präsenz des Hypertextes, wenn er den Hypotext – um Joyces Feststellung zu adaptieren – »aus sich heraus erschaffen hat«, nicht unlesbar macht. Auch ohne dass wir in *Naked* den *Odyssee*-Bezug erkennen, verstehen wir den Film als ätzende Studie über die durch Sinnvakuum und Orientierungslosigkeit gekennzeichnete postmoderne *Condition humaine*. Ähnlich in *O Brother, Where Art Thou?* der Coen-Brüder: Auch hier ist die Überkodierung des *Odyssee*-Verweises eine augenzwinkernde (und absurde Verknüpfungen generierende), parallel zur Rezeption des Filmes als Wiedervereinigungskomödie laufende Spur, die dem Film zusätzlichen Reiz verleiht – doch muss der Film keinesfalls als reine Homer-Paraphrase gelesen werden, um seinen funkelnden Humor und seine alles tragende Musik zu vermitteln.

Die drei vorgestellten filmischen Transformationen der *Odyssee* Homers stellen auch insofern keine Ausnahme dar, als sich Kunstwerke in postmodernen Zeiten eben gerade dadurch auszeichnen, dass sie zumeist auch ohne Hypotext oder nur über eine entfernte Allusion darauf funktionieren.<sup>52</sup> Beim morphomatischen Blick auf die *Odyssee* geht es also nicht darum, wie viel vom Ausgangstext der *Odyssee* sich in den jeweiligen Adaptionen widerspiegelt – denn das wäre eine Frage der Rezeptionsgeschichte.<sup>53</sup> Es geht auch nicht darum,

50 So bereits Danek 2002, 87 u. 92, der – ergänzend dazu – drei Formen der Transformation aus der (nicht nur, aber vor allem) homerischen Vorlage in *O Brother, Where Art Thou?* unterschieden hat (86f.): Die »Verkehrung ins Gegenteil [...], [die] Überführung in einen völlig neuen Kontext und [...] die Verschmelzung mehrerer Szenen in einem einzigen Kontext« (zit. n. Heckel 2005b, 58f).

51 Die Wichtigkeit einer präzisen (und möglichst einheitlichen) Terminologie (von Morphom-Transformationen) zeigt ein Blick in die Literatur zu den *Odyssee*-Verfilmungen, wenn etwa Heckel 2005a, 58, *O Brother, Where Art Thou?* als »Filmburleske« oder Walther 2007, 141, als »moderne Travestie« bezeichnet.

52 Was etwa bei einer Karikatur nicht gehen würde, da diese den direkten Bezug zur karikierten Vorlage braucht.

53 Vgl. etwa (als kurzen, aber pointierten) Abriss der Odysseus-Rezeption den Aufsatz von Heinz Hofmann: *Odysseus: Von Homer bis zu James Joyce*. In: Ders. (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen 1999, 27–67.

welche motivischen Einzel-Elemente des Epos' und auf welche Weise diese transponiert wurden – das wäre ein Fall für die Motivgeschichte. Denn das Motiv als solches hat immer nur eine – semantische – Bedeutung und wird erst durch seine jeweilige Kontextualisierung zu einem Bedeutungsträger. Das Motiv bleibt damit sozusagen *ex natura sua* in einer potentiellen Relation zu seinem jeweils neuen Kontext und kann darum auch – im Unterschied zum Morphom – keine Eigendynamik entwickeln. Werden hingegen dieselben inhaltlichen Motive zu konstitutiven Elementen eines Morphoms, so transzendieren sie ihre semantische Bedeutung dank ihrer permanenten Referentialität auf die persistente Form des gegebenen Morphoms. Das stete Rekurreren der – diversen Medialisierungen und Transformationen unterliegenden – Inhalte eines Morphoms auf seine konstante Form wird auf diese Weise zu einer unerschöpflichen Quelle kulturschaffender Dynamik.

Können also die drei besprochenen kinematografischen Transformationen von Homers *Odyssee* auch ohne Kenntnis des Hypotextes als autonome Kunstwerke rezipiert werden, so erhalten sie doch erst über den Rückgriff auf das morphomatische »gestaltend wirkende Formprinzip« der *Odyssee*, das als kulturell etablierte Formel des *Homo viator* bzw. der *Condition humaine* persistiert, ihre volle kulturtragende Bedeutung.

Die faktischen und potentiellen Möglichkeiten des eigenständigen Funktionierens der Transformationen des *Odyssee*-Morphoms ohne zwingenden Rückgriff auf den Hypotext seiner literarischen Vorlage, wie auch die Umdeutungen und sogar »Deformationen« (Genette 1993, 41) des Hypotextes,<sup>54</sup> die es uns überlassen, ob wir in Odysseus einen »einfachen, listigen und kühnen Menschen« oder einen »Neurotiker des 20. Jahrhunderts« sehen, liefern ein eindrucksvolles Zeugnis dafür, auf welch ungewöhnlichen Wegen, Umwegen und Irrwegen ein so exemplarisches Morphom wie die *Odyssee* im Wandel der Jahrhunderte bis zum heutigen Tag gerade in Gestalt von Nachfolge-Morphomen seine fundamentale, kulturtragende Funktion erfüllt.

54 Es sei in diesem Zusammenhang ein paralleles Beispiel auf dem Feld der Homer-Übersetzung genannt: Die von Joachim Latacz und seinem Team aus einem wissenschaftlichen Kommentar entstehende *Ilias*-Übersetzungen (der sog. Basler *Ilias*-Kommentar, seit 2000) sowie als Gegenbeispiel Raul Schrotts *Ilias*-Übersetzung in Alltags-Deutsch. Vgl. zu Schrotts Übersetzung zusammenfassend Paul Dräger: Rezension zu: Homer, *Ilias*. Übertragen von Raoul Schrott. München 2008, unter Einbezug von Raoul Schrott: Homers Heimat. Der Kampf um Troia und seine realen Hintergründe, München 2008. In: Bryn Mawr Classical Review (USA), 13. August 2009 (Kurzfassung, 13 S.): <http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-08-30.html>; Langfassung (68 S.) in: <http://www.uni-tuebingen.de/troia/deu/Rezension-Schrott-Homer.pdf> [28.02.2011]; Druckfassungen: 1) Forum Classicum 3, 2009, 224–234; 2) Die Alten Sprachen im Unterricht (DASIU) LVII, 3/2009, 9–33; 3) Göttingische Gelehrte Anzeigen 261, 2009, 1–27.

## Literaturverzeichnis

- Budgen, Frank (1977): James Joyce und die Entstehung des Ulysses. Frankfurt a.M. 1977.
- Cerisuelo, Marc (2006): *Le mépris*. Chatou 2006.
- Coen, Ethan/Coen, Joel (2000): *O Brother, Where Art Thou?* Scénario bilingue (petite bibliothèque des Cahiers du cinéma). Paris 2000.
- Danek, Georg (2002): Die Odyssee der Cohen-Brüder. Zitatebenen in *O Brother, Where Art Thou?*. In: *Antike im Film (Pontes II)*. Hg. v. Martin Korenjak u. Karlheinz Töchterle. Innsbruck 2002, 84–94.
- Dumont, Hervé (2009): *L'antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*. Lausanne 2009.
- Flensted-Jensen, Pernille (2002): Something Old, Something New, Something Borrowed. The »Odyssey« and »O Brother, Where Art Thou?« In: *Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire* 53 (2002), 13–30.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus d. Franz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1993.
- Goldhill, Simon (2007): »Naked« and »O Brother, Where Art Thou?« The Politics and Poetics of Epic Cinema. In: Barbara Graziosi/Emely Greenwood Emely (Hg.): *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Oxford 2007.
- Greub, Thierry (2008): Nähe und Ferne zu Homer: Die künstlerische Rezeption Homers in der Neuzeit. In: Joachim Latacz/Ders./Peter Blome (Hg.): *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst (AK)*. München 2008, 265–275.
- Heckel, Hartwig (2005a): Odysseus am Mississippi. In: *Der altsprachliche Unterricht Latein/Griechisch* 48.1 (2005), 58–62.
- (2005b) : Zurück in die Zukunft via Ithaca, Mississippi: Technik und Funktion der Homerrezeption in »O Brother, Where Art Thou?« In: *International Journal of the Classical Tradition* 11, Nr. 4 (2005), 571–589.
- Homer (2007): *Odyssee*. Übers. u. komm. v. Kurt Steinmann. Zürich 2007.
- Joyce, James: *Briefe* (1975). Ausgew. aus der dreibändigen, von Richard Ellmann edierten Ausgabe v. Rudolf Hartung, deutsch v. Kurt Heinrich Hansen. Frankfurt a.M. 1975.
- Latacz, Joachim (2003): *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*. Vierte, überarb. und durchgehend aktualisierte Aufl. Düsseldorf/Zürich 2003.
- Lochman, Tomas (2008): »Versteinerte Akteure« und »lebende Statuen«: Antike Skulpturen als Bedeutungsträger im Film. In: *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms (AK Skulpturhalle Basel, Teil 1)*. Hg. von dems., Thomas Späth u. Adrian Stähli. Basel 2008.
- Meier, Mischa/Slanička, Simona (Hg.; 2007): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln/Weimar/Wien 2007.
- Walther, Uwe (2007): Der vielbedeutende Held, bebildert und travestiert: Odysseus im Film. In: Micha Meier/Simona Slanička (Hg.): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln/Weimar/Wien 2007, 129–152.
- Werner, Florian (2003): Die Muse singt den Blues: Joel und Ethan Coens Südstaaten-Odyssee »O Brother, Where Art Thou?« In: Walter Erhart/Sigrid Nieberle: *Odysseen 2001. Fahrten – Passagen – Wanderungen*. Paderborn 2003, 173–188.

- Winkler, Martin (2008): Nenne mir, Muse, den Vater der Massenkultur: Homer in Kommerz und Kino. In: Joachim Latacz/Ders./Peter Blome (Hg.): Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst (AK). München 2008, 283–289.
- (2009): Cinema and the Classical Texts: Apollo's New Light. Cambridge 2009.
- Zimmermann, Bernhard (Hg.; 2004): Mythos Odysseus. Texte von Homer bis Günter Kunert. Leipzig 2004.



## Anhang

## Anhang I

Gilberts *Ulysses*-Schema von 1921

	<i>Titel</i>	<i>Schauplatz</i>	<i>Zeit</i>	<i>Organ</i>
1	Telemachos	Turm	8	–
2	Nestor	Schule	10	–
3	Proteus	Strand	11	–
4	Klypso	Haus	8	Niere
5	Lotophagen	Bad	10	Genitalien
6	Hades	Friedhof	11	Herz
7	Ailos	Zeitung	12	Lunge
8	Laistrygonen	Lunch	12	Speiseröhre
9	Skylla und Charybdis	Bibliothek	14	Gehirn
10	Irrfelsen	Straßen	15	Blut
11	Sirenen	Konzertsaal	16	Ohr
12	Kyklop	Kneipe	17	Muskel
13	Nausikaa	Felsen	20	Auge/Nase
14	Die Rinder des Sonnengottes	Hospital	22	Gebärmutter
15	Kirke	Bordell	0	Bewegungsapparat
16	Eumaios	Kutscherkneipe	1	Nerven
17	Ithaka	Haus	–	Skelett
18	Penelope	Bett	–	Fleisch

<i>Kunst</i>	<i>Farbe</i>	<i>Symbol</i>	<i>Technik</i>
Theologie	weiß/gold	Erbe	Erzählung (jung)
Geschichte	braun	Pferd	Kathechismus (persönlich)
Philologie	grün	Flut	Monolog (männlich)
Ökonomie	orange	Nymphe	Erzählung (reif)
Botanik/Chemie	–	Eucharistie	Narzissmus
Religion	schwarz/weiß	Friedhofswärter	Inkubismus
Rhetorik	rot	Redakteur	Enthymen
Architektur	–	Polizisten	Peristaltik
Literatur	–	Stratford/London	Dialektik
Mechanik	–	Bürger	Labyrinth
Musik	–	Barmädchen	Fuga per canonem
Politik	–	Fenier	Gigantismus
Malerei	grau/blau	Jungfrau	Tumeszenz/Detumeszenz
Medizin	weiß	Mütter	Embryonale Entwicklung
Magie	–	Hure	Halluzination
Schiffahrt	–	Seeleute	Erzählung (alt)
Wissenschaft	–	Komete	Katechismus (unpersönlich)
–	–	Erde	Monolog (weiblich)

## Anhang II

Handlungsschema von Jean-Luc Godards *Le Mépris* (eingerückt homerische Szenen in der *Odyssee*-Verfilmung)

- 1 Vorspann (Angaben zum Film)
- 2 Nacktszene: Camille und Javal auf dem Bett
- 3 *In Cinecittà*
  - a. Prokoschs Auftritt
  - b. Im Vorführraum
    - die Götterwelt in Form von weißen Statuen-Büsten mit farbigen Augen und/oder Mündern: Weiße Göttin, Athene, Poseidon (Abb. 2), ›barocke‹ Göttin, Göttinnen im Gras
    - bronzene Homer-Büste
    - eine schwimmende (nackte) Sirene als Penelope
    - Penelope schaut erfreut zu, wie Odysseus mit dem Bogen einen Freier tötet (Abb. 4)
    - Odysseus betritt – mit gezücktem Schwert – eine Insel (Ithaka)

→ Eingebildet: Poseidon (mit blauen Augen und Lippen)
- 4 *In Prokoschs Villa*

→ Eingebildet: Athene (mit roten Augen)
- 5 *In Camilles und Pauls Wohnung*, gegen Ende:  
Nacktszene
- 6 Im Theater:
  - die Castingshow für die Schauspielerin der Nausikaa
- 7 *Auf Capri*
  - Nausikaa und drei Mädchen (eingangs wird die Szene angekündigt als »die Zyklopen«, jedoch wird »in dieser Szene Odysseus' Typ nicht verlangt«)
- 8 Camilles und Prokoschs Tod
- 9 Schluss-Aufnahme:
  - Odysseus erster Blick auf sein Heimatland: Ithaka (Abb. 5)

## Anhang III

Szenen-Schema zu *Naked*

<i>Film</i>	<i>Homers Odyssee</i>
1 Vergewaltigung und Flucht in geklautem Auto	Kikonen (?)
2 In der Wohnung mit Sophie	Bei Kirke
3 Jeremy bei der Masseuse	Antinoos und eine Magd
4 Louise kehrt heim	Penelope; das Wiedersehen
5 Jeremy lädt die Masseuse zum Nachtessen ein	Antinoos beim Prassen
6 Johnny und Sophie haben Sex	Odysseus bei Kirke
7 Jeremy und die servierende Tänzerin haben Sex	Antinoos und eine Magd
8 Johnny und Sophie	Odysseus bei Kirke
9 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Der Mann mit dem Tick	Laistrygone
10 Louise und Sophie	Kirke vs. Penelope
11 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Der Sicherheitsmann	Die Unterwelt
12 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Bei der älteren Frau	Kalypso
13 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Frühstück mit dem Sicherheitsmann	Teiresias
14 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Das Serviermädchen	Nausikaa
15 Jeremy und Sophie	Antinoos und Kirke
16 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Beim Serviermädchen Das Vorzeigen der <i>Odyssee</i> Homers	Nausikaa »Fällt nun der Groschen?«
17 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Rausschmiss durch das Serviermädchen	Nausikaa
18 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Der Plakat-Anstreicher; Prügel	Kyklop
19 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Johnny wird zusammengeschlagen	Polyphem
20 Johnny schleppt sich zu Sophie	Odysseus und Penelope
21 Sandra kehrt zurück; Jeremys Rausschmiss	Athena (?); Freiermord
22 Johnnys und Sophies Versöhnung	Die Wiedererkennung
23 <i>Johnnys »Odyssee«</i> : Johnny haut ab	Worfel-Schaufel-Prophezeiung

## Anhang IV

Szenen-Schema zu *O Brother, Where Art Thou?*

<i>Film</i>	<i>Homers Odyssee</i>
1 Flucht, alter prophezeiender Schwarzer	Unterwelt, Teiresias
2 Walshs Verrat, die Staatsgewalt	Anti-Eumaios, Poseidon / Laistrygonen
3 Taufe, Erlösung	Lotophagen
4 Der junge schwarze Musiker	Demodokos
5 Beim blinden »Dosen«-Mann, der Song	Aiolos / Homer
6 Gouverneur Menelas	Menelaos
7 Der Anteil	
8 Die Staatsgewalt	Laistrygonen
9 George »Babyface« Nelson, Bankraub	Rinder des Helios
10 Wahlkampf	Zeus
11 Ein berühmter Hit	Aiolos
12 Die drei singenden Wäschefrauen	Sirenen (Nausikaa / Kirke)
13 Im Restaurant, der Bibelverkäufer	Polyphems Höhle
14 Das Picknick im Freien	Polyphem
15 Pete wird gefoltert	
16 Wahlveranstaltung: Homer Stokes und sein Zwerg	Skylla und Charybdis
17 Ulysses trifft den »Freier«, Boxkampf	Boxkampf (Freierkampf)
18 Im Kino, die Gefangenen	Unterwelt
19 Petes Befreiung, sein Verrat, kein Schatz	
20 Der Klu-Klux-Clan, Tommys Befreiung	Kyklopen
21 Wahlkampf, der Song	Wiedererkennung
22 Der Ring	Das »feste Bett«
23 Gefangennahme von Babyface	Rinderfrevell, Tod der Gefährten
24 Endlich zu Hause, Überschwemmung	Laertes' Landgut, Sturm / <i>Deus-ex-machina</i> -Schluss
25 Der blinde Schwarze	Unterwelt, Teiresias

## Autorinnen und Autoren

**Mieke Bal** (Kulturtheorie), Prof. Dr., Professorin (em.) für Literatur- und Kulturtheorie sowie Gründungsdirektorin der Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA). Seit 2009 im Beirat des Internationalen Kollegs Morphomata. Videokünstlerin im Bereich experimenteller Dokumentation zum Themenfeld Migration (u. a. 2009: *State of Suspension*). Zuletzt erschienen: *Of What One Cannot Speak*. Doris Salcedo's Political Art. Chicago 2010.

**Günter Blumberger** (Neuere deutsche Literaturwissenschaft), Prof. Dr., Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata; Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Zuletzt erschienen: *Heinrich von Kleist. Biographie*. Frankfurt a.M. 2011.

**Dietrich Boschung** (Klassische Archäologie), Prof. Dr., Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: (Hg. zus. mit E. Kleinschmidt): *Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung*. Würzburg 2010.

**Thierry Greub** (Kunstgeschichte), Dr., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: (Hg. zus. mit Joachim Latacz u. a.) *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst* (Kat.). München 2008.

**Hans-Ulrich Gumbrecht** (Romanistik), Prof. Dr., Albert Guérard Professor für Literatur an der Stanford University und im Beirat des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München 2011.

**Jürgen Hammerstaedt** (Klassische Philologie), Prof. Dr., Professor für Klassische Philologie und Papyrologie an der Universität zu Köln; freigestellt am Internationalen Kolleg Morphomata von Oktober 2009 bis März 2010. Zuletzt erschienen: (zus. mit Hans Rupprecht Goette): *Das antike Athen. Ein literarischer Führer*. München 2004.

**Ludwig Jäger** (Linguistik, Medienwissenschaften), Prof. Dr., Professor für Deutsche Philologie an der RWTH Aachen. Von April 2010 bis März 2011 Fellow und seit April 2011 Senior Advisor am Internationalen Kolleg Morphomata. Zuletzt erschienen: *Ferdinand de Saussure. Zur Einführung*. Hamburg 2010.

**Ryōsuke Ōhashi** (Philosophie), Prof. Dr., war u. a. Professor für Philosophie an der buddhistischen Ryūkoku-Universität in Kyōto und Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata von April 2010 bis März 2011. Ehrendirektor des Nishida Kitarō Museum of Philosophy in Kahoku-shi. Zuletzt erschienen: *Die Phänomenologie des Geistes als Sinneslehre. Hegel und die Phänomenoetik der Compassion*. Freiburg 2009.

**Martin Roussel** (Neuere deutsche Literaturwissenschaft), Dr., ist Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Internationalen Kollegs Morphomata und lehrt am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen: *Matrikel*. Zur

Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie. Basel, Frankfurt a.M. 2009 (Nexus 87).

**Jennifer von Schwerin** (Altamerikanistik), Dr., ehem. Assistent Research Professor am Department of Art and Art History der University of New Mexico, Albuquerque (Fachbereich: Art and Architecture of Ancient Mesoamerica and South America) und Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata von Oktober 2009 bis September 2010.

**Alan Shapiro** (Klassische Archäologie), Prof. Dr., W. H. Collins Vickers Professor für Archäologie an der Johns Hopkins University in Baltimore und Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata von Oktober 2009 bis September 2010. Zuletzt erschienen: (Hg.): *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. Cambridge 2007.