J.B. METZLER

Mary Beard / John Henderson

Kleine Einführung in die Altertums- wissenschaft

Basisbibliothek Antike

Aus dem Englischen
von Barbara von Reibnitz

Verlag J. B. Metzler

Dieses Buch enthält die Übersetzung von Mary Beard/
John Henderson: *Classics. A Very Short Introduction*
(Originalpublikation 1995 in Englisch) und wird in
Zusammenarbeit mit Oxford University Press
veröffentlicht.

This translation of *Classics. A Very Short Introduction*,
originally published in English in 1995, is published by
arrangement with Oxford University Press.

© Mary Beard and John Henderson, 1995

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.

ISBN 978-3-476-02702-3

ISBN 978-3-476-05451-7 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05451-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheber-
rechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen
Systemen.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche
Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag
GmbH in Stuttgart 2015
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort zur deutschen Ausgabe 7

- 1 Museumsbesuch 15
- 2 Vor Ort 23
- 3 Dort sein 37
- 4 Mit dem Führer in der Hand 51
- 5 Unter der Oberfläche 64
- 6 Große Theorien 76
- 7 Die Kunst der Rekonstruktion 89
- 8 Die größte Show der Welt 107
- 9 Stell dir vor, dass ... 122
- 10 »Et in Arcadia Ego« 137

Darstellung des Tempelfrieses in Bassai 146

Karten 148

Zeitlinien 151

Bücher zum Thema 157

Bildquellen 165

Register 166

Vorwort zur deutschen Ausgabe

Der Text, den Sie lesen werden, beginnt mit einem Museumsbesuch, und zwar im *British Museum* in London. Wir konzentrieren uns dabei auf eine bestimmte Gruppe griechischer Skulpturen, die aus einem entlegenen Bergtempel im Süden Griechenlands stammt: aus dem Tempel des Apollon in Bassai. Wir erzählen zuerst, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts entdeckt, versteigert und nach England gebracht wurden. Dann versuchen wir, den geschichtlichen Hintergrund auszuleuchten: in welchem religiösen, sozialen und politischen Kontext standen diese Skulpturen, wie waren sie mit Literatur und Mythologie verknüpft – dies alles gefragt im Hinblick auf die griechische und die römische Antike. Und schließlich wollen wir zeigen, inwiefern diese Skulpturen unser heutiges Antikeverständnis beeinflusst haben. Jedes Kapitel nimmt seinen Ausgangspunkt in Bassai: vom Tempel und seinen Skulpturen lassen wir uns zu ganz verschiedenen Fachrichtungen, Vorlieben, Vorurteilen, Wiederentdeckungen und auch Widersprüchen führen, die in ihrer Gesamtheit das ausmachen, was wir unter Altertumswissenschaft verstehen.

Ebenso gut hätten wir einen anderen Ausgangspunkt wählen können: ein anderes Museum, eine andere klassische Stätte, einen anderen antiken Überlieferungsbestand. Es gibt in ganz Europa eine große Auswahl an Objekten, an die sich Geschichten aus der und über die Altertumswissenschaft knüpfen ließen – Geschichten, die Parallelen und Überschneidungen mit den von uns erzählten zeigen könnten, aber auch neue Gesichtspunkte und Einsichten ganz eigener Art produzieren würden. Nehmen wir an, wir hätten

Abb. 1 »Künstler erhalten Aufträge durch König Ludwig I.«

Ölgemälde von Wilhelm Kaulbach (1848)

unseren Ausgangspunkt in Deutschland gesucht, dann hätte uns unser Museumsbesuch in die Münchner Glyptothek führen können, mit ihrer klassizistischen Fassade, ihrem Säulenportikus und ihren Giebeln voller Skulpturen. Dieser Bau veranschaulicht so gut wie das British Museum, welche Bedeutung der Klassizismus des 19. Jahrhunderts besaß (vgl. Abb. 1). Hier hätten wir unsere Reise in die Antike wahrscheinlich bei den Skulpturen beginnen lassen, die sich stolz im Mittelpunkt des Museums präsentieren. Wir wären dem Museumsführer durch die Eingangshalle gefolgt, vorbei an den lateinischen Inschriften, die an das Vermächtnis König Ludwigs erinnern, der mit diesem Bau (1816–1830) ein repräsentatives Haus für seine Sammlung schaffen wollte, »würdig der Denkmäler der Bildhauerkunst der Alten«. Wir hätten uns dann nach links gewendet und wären zuerst den steifen, sanft lächelnden Plastiken der griechischen Archaik begegnet, wir hätten im Vorübergehen einen Blick geworfen auf die Prozession berühmter Meisterwerke und die wilde Folge von Fragmenten, mit den Köpfen antiker Götter, Philosophen und Helden, um die sich all die berühmten Mythen ranken, wir wären an den Grabstelen mit ihren Trauerszenen, den Darstellungen des Todes und den Gebärden der Verzweiflung vorbeigekommen und hätten endlich die große Installation erreicht, die die drei Räume (VII–IX) gegenüber dem Haupteingang, auf der anderen Seite des Innenhofs, einnimmt.

Abb. 2 Glyptothek München, Plan des Erdgeschosses

Die in diesen Räumen ausgestellten Skulpturen stammen allesamt aus einem einzigen griechischen Heiligtum, dem Tempel der Göttin Aphaia auf der Insel Aigina dreißig Kilometer südlich von Athen (vgl. Karte S. 149). Fast alle standen ursprünglich in den Giebeln auf einer der beiden Stirnseiten des Tempels: majestätische Göttinnen und eine Unzahl von Kriegern – Körper, Gliedmaßen, Köpfe, Helme, Schilde und Köcher (vgl. Abb. 3). Der Museumsführer erklärt, beide Giebeltableaus hätten Szenen aus den Trojanischen Kriegen dargestellt: die eine Herakles, den starken, männlichen Helden, und seinen Gefährten Telamon, den Gründungsheros der Insel Aigina; die andere die Erstürmung Trojas durch eine Allianz griechischer Führer mit Telamon an der Spitze, die nach Rache brannten für die Ent- und Verführung der schönsten Frau Griechenlands, Helena,

durch den trojanischen Prinzen Paris. Mittelpunkt beider Szenen sei die Gestalt der kriegesischen Göttin Athene gewesen.

Diese Skulpturen waren im Jahr 1811 Ziel einer internationalen Gruppe von Forschungsreisenden, die sich zu Zwecken der Archäologie und des Abenteuers zusammengetan hatte: der bayrische Architekt Karl Haller von Hallerstein (die bärtige Figur rechts in Abb. 1), der schwäbische Maler Jacob Linckh und die beiden englischen Architekten (und Lords) C. R. Cockerell und John Foster. Sie fanden den abgelegenen Tempel in Ruinen, mächtige Blöcke aufgetürmt, wo sie gerade hingefallen waren, rund um die Reste der noch aufrecht stehenden Säulen. Noch heute bietet der Tempel dem Besucher einen imposanten Anblick, auf einer pinienbewachsenen Anhöhe hoch über dem Meer. Die Reisegruppe hatte zwei Ziele: zum einen wollte sie die Architektur der Tempelanlage untersuchen und dokumentieren, zum anderen war sie, inoffiziell und insgeheim, auf der Jagd nach Skulpturen, die man an sich bringen und abtransportieren konnte. Mit einer Mischung aus Geschäftstüchtigkeit und nackter Bestechung gelang es, die erbeuteten Funde nach Malta verschwinden zu lassen, wo sie rasch dem meistbietenden Käufer zugeschlagen wurden: Kronprinz Ludwig von Bayern (Abb. 1, in der Mitte).

Auf dem Weg von Malta nach München wurden die Skulpturen nach Rom gebracht, um dort in einer Spezialwerkstatt unter Anwendung der neuesten Techniken zusammengesetzt, gereinigt und restauriert zu werden: das Beste war dem König gerade gut genug. Nach den Standards des 19. Jahrhunderts meinte das eine Totalrestaurierung mit möglichst weitgehenden Ergänzungen; die Oberflächen wurden geglättet, fehlende Teile wurden vorsichtig ergänzt und um grössere Lücken zu füllen, wurden von einem führenden Künstler der Zeit (B. Thorvaldsen) neue, »neo-klassische« Glieder angefertigt. Waren diese Maßnahmen als Entweihung und Verunstaltung des antiken Originals unter dem Decknamen der »Restaurierung« zu werten oder als kongenialer Nachvollzug hellenischen Schönheitsempfindens? Aus der Sicht des 20. Jahrhunderts, die durch die kompromisslose Bevorzugung des Originalzustands bestimmt ist, war es fraglos eine Verunstaltung; die

Ergänzungen wurden daher auch in den 60er Jahren systematisch entfernt. Für Ludwig und seine Zeitgenossen aber war es gerade die strahlende Vollkommenheit der Skulpturen, die sie zum würdigen Mittelpunkt der prachtgänzenden Marmorsäle dieses avantgardistisch neo-klassischen Museumsbaus und Schatzhauses machten. Jedes Detail musste perfekt sein. Wenn sich irgendwelche Einwände dagegen erhoben, dass Griechenland solcher Meisterwerke einfach beraubt worden war, konnte der Baumeister des Museums, Leo von Klenze, aus voller Überzeugung antworten, die Skulpturen seien in Griechenland, diesem »tragisch heruntergekommenen Land« schlichtweg nicht sicher gewesen; das kulturelle Erbe, das sie darstellten, wäre dort »zum Besitz und Spielzeug von Barbaren« geworden. Deutschland, da war er sich sicher, war ein besserer Ort für die Bewahrung und Erhaltung des klassischen Altertums.

Es gibt jedoch noch engere Parallelen zwischen den Skulpturen von Aigina und Bassai. So wurden sie beide von der gleichen Gruppe enthusiastischer Antikenjäger gerettet (oder geraubt), zuerst die von Aigina, dann die von Bassai. Im Grunde ist es reiner Zufall, dass die Beutestücke aus Aigina nicht im British Museum gelandet sind: der Unterhändler, der aus London geschickt worden war, um sie zu ersteigern, hatte es nämlich geschafft, zur richtigen Stunde am falschen Ort zu sein (vgl. S. 36). Umgekehrt wäre, wenn die Schieberen hinter den Kulissen erfolgreich gewesen wären, der Fries von Bassai jetzt in München, oder aber das (napoleonische) Paris hätte sich die Funde von Bassai und Aigina alle beide verschafft.

Mit den Skulpturen von Aigina lassen sich ganz ähnliche Fragestellungen verbinden wie mit denen von Bassai: Sind sie wirklich »schön« – oder waren sie es? Ungeachtet ihrer Repräsentation als Glanzstücke der Glyptothek stammen sie noch aus der Epoche, die dem großen, dem »klassischen« Zeitalter der griechischen Kunst vorausging; es gibt durchaus Leute, die ihren von anderen so bewunderten strengen Ernst niemals geschätzt haben. Und weiter: wie waren die Figuren ursprünglich auf den Tempel verteilt? Wir werden sehen, dass die Rekonstruktion des Frieses von Bassai ein echtes Puzzlespiel ist (vgl. S. 97 ff.). Für Aigina gilt das in noch höherem Maße: denn wir wissen nicht, wie die Figuren sich auf die

beiden Giebel verteilten und wie sie dort angeordnet waren – gar nicht zu reden von dem Problem, dass bei späteren Ausgrabungen weitere Reste von Skulpturen gefunden wurden, die unmöglich alle in die Giebel gehören konnten (eine ernsthaft vorgeschlagene, aber kaum zu haltende Erklärung ging davon aus, älterer Figurenschmuck des Tempels sei in der Antike durch jüngeren ersetzt und die alten Stücke auf dem umliegenden Gelände deponiert worden). Und dann: was stellten diese Figuren wirklich dar? Wie gesagt, der Museumsführer versichert, dass auf beiden Stirnseiten des Tempels Taten der lokalen Heroen während des trojanischen Krieges gezeigt worden seien. Aber selbst das ist Spekulation; und es erklärt sicherlich nicht, warum Athene in beiden Szenen eine beherrschende Rolle spielte. Ja, die Präsenz der Göttin selbst ist ein Rätsel: Warum war Athene so prominent in einem Tempel, der der Aphaia geweiht gewesen sein soll? Und wer oder was war überhaupt Aphaia? Wir werden sehen, dass die Identität des Gottes von Bassai, Apollon Epikurios, schon in der Antike Gegenstand von Spekulationen war (vgl. S. 52). Auch Aphaia mit ihrem nur an diesem Ort bezeugten Kult war eine Art Unikat und hat phantasiereiche Hypothesen über ihren Ort in Religion und Mythologie der Griechen veranlasst (War sie vielleicht eine Variante der großen Göttin Artemis? War

Abb.3 Westgiebel des Tempels der Aphaia auf Aigina (Montage): Die Zerstörung Trojas unter Athenes Führung

sie ein kretischer Import, wie Pausanias meint, der hier wie auch in Bassai unsere einzige Informationsquelle ist? Oder war sie gar eine lokale Sonderform der Göttin Athene, wie die Tempelskulptur nahelegen könnte?) Die Lösung solcher Fragen sind das Geschäft (und die Genugtuung) der Altertumswissenschaft.

Hätten wir unseren Ausgangspunkt in Aigina genommen, dann hätte die Einführung in die Altertumswissenschaft, die wir hier geben wollen, einen anderen Weg genommen und es wären andere Aspekte beleuchtet worden. Anders als das abgelegene Bassai spielte Aigina nämlich eine bedeutende Rolle in der griechischen Geschichte und der Entwicklung der antiken Kultur – so wurden hier z. B. die ersten Münzen geprägt, und die Geschichte der Münzprägung hätte ganz andere Zusammenhänge in unser Visier gebracht; Pindar, der große griechische Lyriker, hat Siegeslieder gedichtet, die die Insel feierten, und so hätten wir sehr viel mehr über Pindar gehört und seine Bedeutung für die nachfolgende Literatur (vermittelt über den Römer Horaz bis in unsere Tage) als über die idyllische Hirtenwelt, die Bassai evoziert und die Vergil und seine Nachfolger unsterblich gemacht haben. Ausgehend von Aigina wäre ein anderer Text entstanden; das gilt auch für den deutschen Kontext: denn für zwei Jahrhunderte haben die Skulpturen von Aigina

(und das, was sie darstellten) ihre Spuren in fast allen Bereichen der deutschen Kultur hinterlassen; ihre Ausstrahlung war derjenigen ähnlich, die die Reliefs von Bassai, wie Sie sehen werden, in England besaßen. Man kann sich die verschlungenen Pfade vorstellen, die von Ludwig I. bis zu Eduardo Paolozzi führen, der die Aigineten 1988 in einer postmodern-ironischen Ausstellung der Glyptothek travestiert hat. Der Ausgangspunkt München hätte einen anderen, und doch vielleicht auch sehr ähnlichen Text ergeben, der jedenfalls ebenso gut eine kleine Einführung in die Altertumswissenschaft hätte werden können.